Г. Г. ПОСПЕЛОВ

БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ

«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»

Г. Г. Поспелов

Бубновый ВАЛЕТ

ПРИМИТИВ И ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР В МОСКОВСКОЙ ЖИВОПИСИ 1910-х ГОДОВ

МОСКВА СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК 1990

ББК 85.03
П62

Б $\frac{4903020000-048}{084(02)-90}$ 20−89

ISBN 5-269-00079-2

ВВЕДЕНИЕ

«Бубновый валет» – название выставки картин, устроенной в 1910 году в Москве Ларионовым, Кончаловским, Лентуловым, Машковым, Гончаровой и другими, а позднее – художественного общества, основанного в 1911 году Кончаловским, Машковым, Лентуловым и кругом близких им живописцев. Ларионов и Гончарова не примкнули к новому обществу, организовав в 1912 году экспозицию «Ослиный хвост», а в 1913 году – «Мишень», и таким образом символом недолгого творческого единения всех этих мастеров остался «Бубновый валет» 1910 года. В основе лежало увлечение примитивом и городским изобразительным фольклором, по-разному унаследованное затем и выставками общества «Бубновый валет», и выступлениями ларионовской группы. Пора этого увлечения и станет главным предметом нашего внимания, а в центре окажется один из самых ярких эпизодов художественного развития в России начала XX века, получивший название примитивизма.

Известно, что в предшествующую пору художников привлекал главным образом крестьянский изобразительный фольклор. Любители и деятели искусства собирали изделия деревенского художественного ремесла, старались проникнуть в его образный смысл, в его поэзию. Крестьянское творчество вдохновляло многих архитекторов, живописцев и скульпторов. Я.А.Тугендхольд уже тогда называл среди них имена Васнецова, Поленова, Якунчиковой, Малютина, членов абрамцевского и талашкинского кружков[1].

Однако в конце 1900-х – 1910-х годах художественные ориентиры постепенно менялись. На смену деревенским кустарным предметам все чаще приходят образы городского народного искусства – наивное творчество вывесочников или, еще более, мастеров лубочных картинок. Наблюдавший этот процесс А.Н.Бенуа так и назвал его «поворотом к лубку» и отметил следы влияния лубка в произведениях целого ряда живописцев. Круг таких живописцев был в достаточной мере широким. Увлечение стихией низового городского творчества коснулось и некоторых мирискусников, и отдельных представителей «Союза русских художников», а из деятелей новых течений – Сапунова, Судейкина, Шагала и других. Однако мы остановимся только на художниках, выступивших в 1910 году на «Бубновом валете», ибо их примитивистские интересы были и наиболее последовательными и плодотворными.

Чтобы беспрепятственно углубляться в подробности творческой встречи интересующих нас московских живописцев с городским изобразительным фоль-

клором, надо договориться о смысле некоторых важных историко-художественных понятий. Дело в том, что и определения «московской живописи» применительно к началу столетия, и понимание природы городского фольклора в художественной культуре России Нового времени еще нельзя считать вполне проясненными. Мы поэтому начнем с их уточнения и конкретизации, предпослав основным разделам введения два кратких экскурса, один из которых будет посвящен своеобразию московской живописной школы в начале столетия, а другой — соотношению городского фольклора и примитива в русском искусстве XVIII — начала XX века.

* * *

Художественное самоопределение московской живописи в начале XX века зависело от очень широких закономерностей, подчинявших себе развитие не только русского, но и всего европейского искусства: во всей Европе протекали интенсивные и как бы встречные процессы, с одной стороны, общеевропейской художественной интеграции, а с другой — вычленения, индивидуализации важнейших центров художественного творчества и художественного образования.

В самом деле, художественная практика Европы 1900 — 1910-х годов становилась постепенно все более единой. Живописцы из разных стран учились и работали во Франции и Германии. Выставки Франции и Англии, Германии и России собирали произведения мастеров, принадлежащих к различным национальным школам. Декоративные панно Дени или Матисса оформляли залы московских особняков, а декорации Бакста и Бенуа — спектакли «Русских сезонов» во Франции. Произведения русских художников покупались с выставок коллекционерами Западной Европы, а полотна французских живописцев нередко непосредственно из мастерских перекочевывали в собрания Щукина или Морозовых. Особенно тесным было сближение новейших художественных течений. Единодушное неприятие «левых» произведений широкой европейской публикой и критикой служило истоком своеобразной солидарности новых европейских художественных обществ и группировок[2]. Потребность во взаимной поддержке перед лицом более традиционных художественных кругов соединялась с потребностью в обмене достижениями; открытия французских или немецких живописцев немедленно делались достоянием русских, и наоборот.

Одновременно, однако, становилось все более заметным и самоопределение «художественных столиц». Обетованными землями для живописцев, приманкой для их паломничеств оказывались уже не столько Франция или Германия, сколько Париж или Мюнхен, а рядом с понятием «русское искусство» или «русская школа» все более отчетливо утверждалось понятие «московская живопись».

Вспомним, что признаки московского художественного направления начинали определяться, пожалуй, уже с 1880-х годов[3] — с произведений Сурикова, а еще сильнее — художников, связанных с абрамцевским кружком. С искусством абрамцевского круга ассоциировались особая непосредственность отношения к природе и жизни, оттенки «почвенности» в национальном самоощущении, а главное — тяготение к живописи, сделавшееся отличием московской школы на протяжении последующих десятилетий. Разумеется, подобные особенности оказывались как бы специально оттенены выступлением петербургского «Мира искусства». Там художественной непосредственности москвичей противостояла «тяга к культуре», к музейной «насмотренности», контрастом к «почвенности» являлось осознанное западничество или европеизм, а антитезой живописности — мирискусническая привязанность к графике, ставшая на долгие годы творческим признаком целого художественного направления. В начале XX столетия Москва уже очень явно отличалась от Петербурга полнокровностью своей живописной традиции. В Москве на рубеже веков работали крупнейшие русские живописцы —

Суриков и Серов, К.Коровин и Врубель. С Москвой было связано и искусство Борисова-Мусатова, ставшее в 1900-е годы одним из знамен художественной молодежи. Существенней то, что эти различия между петербургской и московской традициями сохранились и в последующие годы, когда и абрамцевский круг и группа «Мир искусства» уступили место новым художественным явлениям. Не только «графичности» «Мира искусства», но впоследствии и «бесплотной духовности» Матюшина и Филонова московские мастера противопоставили энергическую открытую цветопись, тяготение к живописной свободе. На стороне Москвы и в 1910-е годы оставалась приподнятая, более «чувственная» живописность, привязанность к плоти вещей и цвета. И в 1910-е годы здесь культивировалась широта живописной работы, причем по сравнению с началом столетия эти черты лишь развились и обострились.

Людям, следившим в начале века за развитием искусства в Москве, бросалась в глаза особенная интенсивность ее художественной жизни. Даже и выставочная деятельность, в особенности в той ее части, какая касалась новых течений, развертывалась в Москве гораздо более энергично, нежели в Петербурге. Сравнение количества и художественного уровня московских и петербургских экспозиций нового искусства говорило о совершенно исключительной роли Москвы, особенно если вспомнить, что и петербургские выставки во многом держались притоком московских произведений. Характернейшую активность московской жизни и искусства не уставал подчеркивать, например, А.Н.Бенуа, неоднократно наезжавший в начале 1910-х годов в Москву в связи с работами для Художественного театра. Попадая в Москву после «затхлой атмосферы» Петербурга, Бенуа, по его словам, ощущал себя так, «точно поднялся на высокую гору, где царит здоровье, где ясно светит солнце, где можно жить, ожить». «Сколько размаха, сколько опять-таки здоровья, сока!»[4]. «Москва бодрит как своим ясным воздухом, так и теми людьми, с которыми там беседуешь, несомненно более дельными, горячими, крепкими, нежели характерные петербуржцы»[5]. В Москве, по уверениям того же Бенуа, «самый воздух как-то пьянит, дразнит, подстегивает, да и свет там иной, иные во всем краски ‹...› Искусство там получается может быть и грубое, и сырое, а иногда и прямо страшное, пугающее, но всегда интересное, захватывающее, волнующее и ‹...› бодрящее»[6]. Уже в 1911 году Бенуа казалось, «что Москва вполне равноценна с Парижем, ибо в ней клокочет самая подлинная неистощимая жизненность»[7]. Еще дальше шла Н.С.Гончарова, заявившая двумя годами позднее, что «в настоящее время Москва — самый крупный живописный центр»[8].

«Клокочущая жизненность» Москвы необычайно заостряла различные оттенки ее искусства. С одной стороны, она влекла за собой повышенную энергию в освоении нового западноевропейского опыта, вообще традиционном для русского искусства. В конце 1900-х, в 1910-х годах художественная Москва могла уже, очевидно, поспорить с Петербургом и по части «европеизма». В особенности велико было значение знаменитых коллекций И.А.Морозова и С.И.Щукина, непрестанно привозивших в Москву произведения новейшей французской живописи. Ничего подобного этим коллекциям не существовало в те годы в Петербурге. Среди московских собраний выделялось собрание Щукина, наиболее яркое по составу и более доступное для художников. Современники отмечали непосредственное воздействие щукинского собрания на московскую художественную практику, утверждая, что по мере все новых покупок произведений новейшей французской живописи и «полевения» щукинского собрания «левели» и русские живописцы. В 1908 и 1909 годах обширные выставки французской живописи были устроены под флагом журнала «Золотое руно», где показывались произведения не только современных французов, но и их предшественников: импрессионистов, постимпрессионистов, сохранявших тогда полнейшую актуальность для русских. После этих выставок резко усилился интерес к новым живописным формам среди начинающих московских художников. «Училище живописи переживает период увлечения модными французами: Матиссом, Сезанном, Ван-Гогом и т. п.,— писал

в обзоре ученической выставки Сергей Глаголь.– Галерея С.И.Щукина и выставка «Золотого руна» захватили симпатии учеников»[9].

Разумеется, интерес к западноевропейскому искусству распространялся не только на французов, но и на немцев – ранних немецких экспрессионистов, участников общества «Синий всадник». Не только французские, но и немецкие художники регулярно показывались в начале 1910-х годов на выставках «Бубнового валета», что было прервано только начавшейся мировой войной.

Но, с другой стороны, московская «клокочущая жизненность» обостряла и национальное своеобразие русского искусства, раскрывавшееся иначе, нежели в Петербурге. Это в особенности важно для нашей темы. Общероссийский демократический подъем предреволюционной поры выступал, в ряду других своих проявлений, в самом широком подъеме национального самосознания. И вот в Москве и в Петербурге выявлялись различные грани такого самосознания, разные способы обобщать или «собирать» национальные устремления и силы.

Для петербургского «Мира искусства» было показательно обращение скорее к *истории* национальной художественной культуры. Напомним о программном ретроспективизме этой группы, об издании ею художественно-исторических журналов или устройстве ретроспективных выставок. На дягилевской выставке 1906 года в Париже современная русская живопись соседствовала со старинными произведениями вплоть до излюбленных «Миром искусства» картин XVIII века или икон. Аналогичным пафосом показа русской музыки и балета от XIX до начала XX века проникались музыкальные и театральные дягилевские предприятия в Париже, расцвет которых приходился на те же 1908–1913 годы, что и выступления интересующих нас московских живописцев. Для этих предприятий характернее скорее союзы, нежели конфликты традиционных и новых течений в современном искусстве. Достаточно вспомнить о тесном сотрудничестве Головина и Мейерхольда на императорской сцене, а на сезонах у Дягилева – Стравинского и Нижинского – художников, по существу, уже новой формации,– и декораторов-мирискусников Бенуа и Рериха.

В Москве же подобное «собирание национальных художественных сил» касалось скорее *современного* этапа. «Московская живопись» новой формации гораздо решительнее, чем петербургская, противопоставляла себя предшествующим фазам искусства. Но зато она как будто вбирала и впитывала в себя разнообразные русла художественной культуры современной России, причем именно их взаимное обогащение и слияние и производило впечатление необычной творческой активности. В отличие от Петербурга, неизменно повернутого «фронтом к Западу» (независимо от того, насаждали ли мирискусники достижения Запада в России или пропагандировали ее собственные достижения в Европе), Москва, несмотря на увлечение новыми французами, и теперь сохраняла оттенки «художественного почвенничества». Московская живопись более явно обращена к своим собственным национальным провинциям. Глазами «европеян»-петербуржцев «старушка-Москва» неизменно воспринималась олицетворением колоритной и свежей провинциальности: она как бы вбирала идущий от этих провинций заряд «кипучего темперамента». Когда А.Бенуа заявлял, что своей «неистощимой жизненностью» Москва «вполне равноценна с Парижем», для этого были, по-видимому, основания, выходящие за рамки только эмоциональных впечатлений. Если парижская художественная жизнь начала столетия являла своего рода интернациональное смешение различных традиций и индивидуальностей, переплавлявшихся в широкое единство, определяемое понятием école de Paris, то чем-то подобным, хотя, разумеется, в более узких масштабах, оказывалось тогда же и развитие новых течений в Москве. Сюда «вливались» и цветовая смелость провинциалов Ларионова и Лентулова, и живописная одухотворенность провинциалов другого рода – «саратовцев» Борисова-Мусатова, Павла Кузнецова, Петрова-Водкина или, наконец, декоративизм Сарьяна с его очевидным восточным элементом.

Но особенно важно, что своеобразие московской школы касалось и глубоко содержательных тенденций ее искусства. Провинция или, еще шире, многообразная жизнь России определяли и характернейшие мотивы московской живописи: в Москве обретала особые оттенки и проходила особые пути та необычайно широкая *национальная тема*, значение которой все более повышалось в искусстве начала XX века.

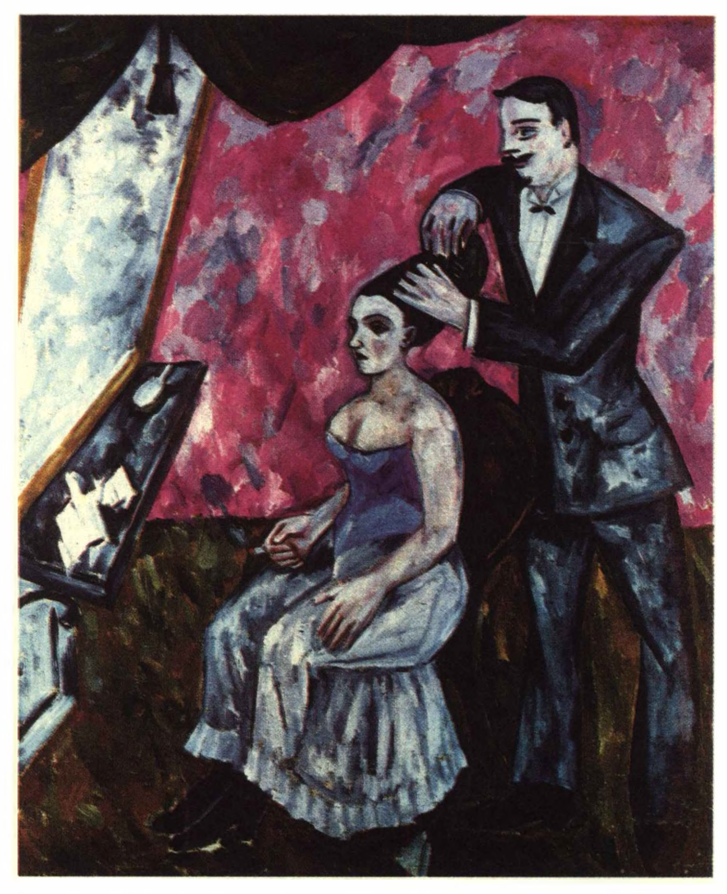
Уже к концу XIX столетия в русском искусстве происходила своеобразная смена смысловых ориентиров. В 70–80-е годы одним из центральных понятий или обобщающих тем была для русских художников тема народной жизни. Даже тогда, когда художники обращались к портретам творческой интеллигенции, эти образы, в особенности у Репина, нередко жили ассоциациями с народным богатырством или народным страданием. Но начиная с 90-х годов тема народа как бы поглощалась, вбиралась внутрь еще более широкой «темы России». Уже с крестьянских пейзажей-жанров Серова второй половины 1890-х – начала 1900-х годов эта тема становится вполне ощутимой. В 1900-е годы, когда Серов рисует и пишет портреты художников или актеров, они осенены у него широким и вполне непосредственным «чувством России». Впоследствии – и в русской поэзии, и в изобразительном искусстве – подобное ощущение становится не просто осмысленным, но искомым. У Блока и Белого, Петрова-Водкина, Бориса Григорьева, Александра Яковлева деревня – прежде всего синоним России. И то же можно сказать и о провинции Кустодиева. «Расея», «Лики России» – эти названия вбирали позднее у Бориса Григорьева не только деревенские «лики», но, например, и лица актеров МХТ в ролях из Достоевского или из Горького, которых он рисовал и писал в начале 20-х годов. Наиболее широкое развитие почти всеобъемлющей темы России, бесспорно, приходится на 1900-е – начало 1910-х годов, а одна из ее выразительных кульминаций – «Купание красного коня» Петрова-Водкина (1912). После 1914 года «тема России» ощутимо идет на убыль, и начавшуюся в 1917 году «Расею» Григорьева можно было бы считать ее одновременно и обобщающим и остраняющим эпилогом.

Характерно, что в тех направлениях русского искусства, которые были в той или иной мере отмечены символистскими оттенками, судьба России нередко окрашивалась в отчетливо трагические тона. Таковы были циклы о России Белого и Блока, некоторые образы Серова, Нестерова или того же Григорьева. Однако как раз на московской почве складывалось и более целостно-утверждающее представление о России, выдвинутое прежде всего некоторыми пейзажистами, тяготеющими к «Союзу русских художников». В 1904 году появляются такие картины, как «Февральская лазурь» и «Мартовский снег» Грабаря, в первой половине 1910-х – «Сергиев посад» или «Мартовское солнце» Юона – произведения, создававшие у многих впечатление, что в Москве «слагаются» «самые жизненные и радостные песни» сегодняшнего русского искусства. «С одной стороны, мы переживаем последнюю волну сумерек идеализма (читай – символизма.– *Г.П.*) – а с другой ‹...› присутствуем при стихийном пробуждении оптимизма, с возрождением веры в землю»[10],– писал Г.Тастевен, имея в виду прежде всего именно московскую живописную струю.

К этой очень широкой московской версии российской темы мы могли бы отнести и провинциальные пейзажи и жанры Ларионова и Гончаровой. Пронизанные солнцем «тираспольские» пейзажи чередовались тогда у Ларионова с пейзажами Москвы или провинции. К ним прибавлялись и острохарактерные городские жанры с их мотивами уличной повседневности. Искусство Гончаровой буквально заполонила в те годы деревенская стихия. Как некие торжественные обряды проходят в ее полотнах монументальные крестьянские «хороводы» или «собирания хвороста», «сборы плодов» или «беления холстов» – опять синонимы по-своему понятой «жизни России».

Другие же из интересующих нас мастеров – Кончаловский, Машков, Лентулов – оказывались ближе к иной тематической традиции внутри все той же рос-

сийской темы. Мы имеем в виду популярный в начале века мотив народного праздника – в ту пору уже не деревенского, но городского. Вспомним о привязанности мирискусника Кустодиева к русским ярмаркам с их разодетой гуляющей толпой, нарядами парней и девок, обилием цветастого товара. Стихия праздничности заполняла собой и искусство Малявина и Архипова, где праздничный обряд, казалось, захватывал не только посад, но и российскую деревню («Вихрь» Малявина, «Гости» Архипова). Из малявинских холстов или рисунков с изображением «баб» устранено все сколько-нибудь повседневное, а акцентирована нота если не «пляса», то торжественного предстояния перед зрителем фигур, фронтально вытянутых вдоль поверхности холстов и разодетых в узорное или цветное. Однако еще



1 *М.Ларионов.* Дамский парикмахер. 1910

более увлекала сама атмосфера посадского или городского праздничного обихода — катание в санях на Масленицу, гуляние на Пасху около оттаивающих стен соборов. В известном «сергиевском» цикле пейзажей Юона такие настроения преобладали. «Тройки по дороге действительно едут, мириады фигур действительно движутся, и это сообщает всему характер большого, здорового, чисто русского веселья», – писал А.Н.Бенуа о «сергиевских» пейзажах Юона[11].

Для Кончаловского, Машкова, Лентулова олицетворением этих же праздничных настроений нередко становились произведения городского фольклора. В ту же первую половину 1910-х годов, к которой относились и купчихи Кустодиева, гуляющие по провинциальным улицам, увешанным вывесками, появлялись и известные «вывесочные» или «подносные» натюрморты Машкова, семейные

портреты Кончаловского, с персонажами, похожими на людей, позирующих перед аппаратом ярмарочного фотографа, «Москва» и «Василий Блаженный» Лентулова, с их восприятием старинной русской архитектуры как ярко фольклорной и зрелищной.

Вспомним – в юоновских весенних празднествах наравне с толпой участвовали и большие деревья, тоже оттаивающие от зимы, или в особенности нарядные соборы и церкви Троице-Сергиевой лавры с их освеженно-весенними красками кирпичных стен или цветными луковицами глав. Ассоциативная связанность вида больших церквей и больших деревьев с настроениями народного праздника была в этих случаях настолько сильной, что и деревья, и церкви могли, казалось, источать дух взволнованного ликования даже и без участия гуляющей толпы, как это было, например, в «Мартовском солнце» Юона. У Лентулова совершенно такой же ассоциативностью наполнялись и «Василий Блаженный», и «Звон». Кажется: «толпящиеся краски» «Василия Блаженного» вобрали в себя всю пестроту, всю нарядность народного праздничного коловращения. И близко к тому подходили и краски «трактирных», «ярмарочных» подносов из натюрмортов Кончаловского и Машкова, среди которых сияюще-алые подносы с глазами зеленых цветов в середине. Цветистые церкви, воздвигнутые руками старорусских строителей, подносы и вывески, написанные народными живописцами, составляли для наших художников как бы единый низовой и ярко национальный художественный слой. Нам известно теперь, что интерес к произведениям городского фольклора проявили и некоторые петербургские художники[12]. Однако воспринять приподнятую праздничность этого искусства как выражение обобщенно-мажорного облика России смогла на рубеже 1900-х и 1910-х годов именно московская живопись.

* * *

Перейдем теперь к вопросам городского изобразительного фольклора[13] и заострим внимание на его *собственных праздничных интонациях.* Мы попытаемся показать, что то праздничное начало, какое, скажем, Лентулов находил в «Василии Блаженном», зависело не только от соответствующей настроенности художника, но и от реальных свойств архитектуры храма (усиленных его позднейшей перекраской). Есть основания полагать, что *интонации праздника были в сфере городского народного изобразительного искусства вообще преобладающими на протяжении широкой эпохи с XVII по начало XX века* и что именно они и отличали произведения городского изобразительного фольклора от многочисленных образцов фольклора крестьянского.

Чем объяснить приверженность не только изобразительного, но во многом любого, например, театрального, городского фольклора к идеалу народного праздника? Надо, видимо, опереться на основные тенденции фольклора как такового – независимо от того, городской он или деревенский. Любой фольклор, очевидно, всегда исходил из ненарушаемой цельности того коллектива, чей взгляд на мир выражали его произведения, «от чьего лица» или «для кого» (что в принципе одно и то же) создавались и исполнялись его песни. Представление о цельности народного сообщества, соотнесенного с окружающим и прежде всего природным миром,– неизменный исток универсальности фольклорного творчества, его мифологизма или космогоничности. Разумеется, не только городской, но и деревенский фольклор XVIII и XIX веков уже очень многое «знает» о неравенстве между отдельными людьми или слоями людей, о несходстве их жизненных положений[14]. Однако он как бы исходит из *идеала цельности*, опираясь на те стороны народной жизни, которые еще не затронуты общественным расслоением.

Естественно, что в деревенском народном коллективе эти стороны совпадали с наиболее существенными аспектами крестьянской жизни. Как бы ни расслаивалось русское крестьянство в XVIII и в особенности в XIX столетиях, все же основные формы сельскохозяйственного труда, соединенного с природными циклами,

домашнего быта или праздничного ритуала объединяли традиционное деревенское население. С ритмами труда или быта или обряда, неотрывными от природных ритмов, и связывался образный мир деревенского фольклора со всей его традиционной поэтической цельностью.

Городские низы, создатели городского фольклора, «знали» о социальном неравенстве неизмеримо больше, чем низы деревенские. Вспомним о персонажах народного театра или лубка, о героях сказок про солдата и про царя, генерала или купеческую дочь. Однако и здесь этим различиям противостояло представление об исходной цельности народа, хотя бы оно и выступало, как это бывало в сказках, лишь в торжестве правдивого, народного подхода к вещам.

2 *М.Ларионов*. Солдат на коне. 1910—1911

Но на какие же стороны жизни городских низов могла реально опереться подобная цельность? Ведь городские низы уже с незапамятных времен были непоправимо расслоены. Что общего могло быть в каждодневном труде и быту, а отсюда и в бытовых идеалах между зажиточными торговцами и бедными ремесленниками, между прислугой в барских домах и крестьянами, живущими на «отхожих промыслах»? Собственно быт, а еще более труд скорее разводили между собой различные слои городских низов, нежели объединяли их, как это бывало в крестьянском жизненном обиходе. Они поэтому, очевидно, и не могли становиться основой единого народного мировосприятия, служить опорой положительных ценностей городского фольклора.

Единственное, что, по-видимому, объединяло между собой городские низы, – это атмосфера гуляния, праздника. Здесь и купцы и ремесленники как будто растворялись в единой общенародной праздничной стихии. На смену различиям или даже враждебности интересов приходило утопическое ощущение причастности к народному целостному коллективу, недолгое, но радостное сознание своего единения с другими. На эту-то праздничную стихию всегда и опиралась прежде всего позитивная сторона мироощущения городского фольклора. Здесь как бы проходила периодическую проверку его традиционная изначальная цельность.Все более углубляющаяся социальная дифференциация могла оставаться повседневной действительностью, однако мировоззренческой нормой, опорой для жизненных идеалов разнообразных прослоек городских низов воспринималось их редкое праздничное единение.

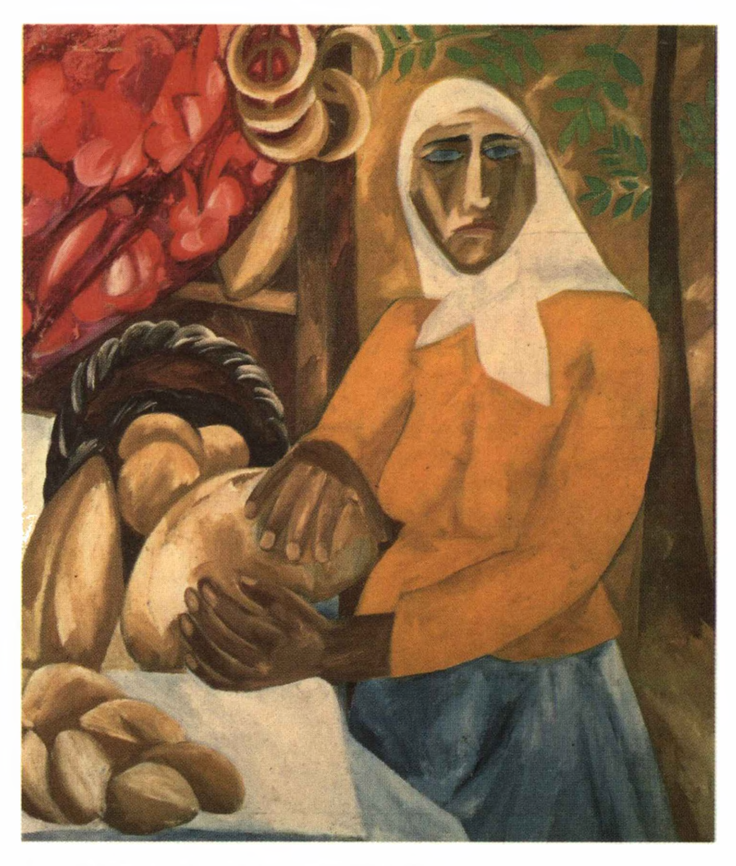
У нас нет здесь места для обзора праздничных образов или мотивов в городском российском фольклоре. Но если такой обзор когда-нибудь будет написан, то в нем должна быть охарактеризована и полуфольклорная архитектура московско-ярославского типа с присущей ей яркой зрелищностью, игровой многоцветностью, с перенесением эмоционального центра из интерьера на «паперть» или на «гульбище» (равно как и перекраска «Василия Блаженного» в XVII веке, где были усилены совершенно те же акценты), а возможно, и образцы «нарышкинского барокко». И прежде всего, конечно, в такой обзор необходимо включить художественный комплекс народной ярмарки, значение которого, начиная с XVII столетия, необычайно возрастало. Ведь именно ярмарка, где изделиями деревенских художественных промыслов торговали с возов, необычайно повысила в ту эпоху профессиональный уровень кустарного производства, освободив кустарей от сельскохозяйственной работы и превратив их в мастеров-виртуозов, безукоризненно владевших резцом или кистью. Но на той же ярмарке воцарялась и атмосфера народного праздника, которая и прорубала первые бреши в мироощущении «кондовой» деревни, внушая ей образы праздничного гуляния, где звучали и ноты освобождения от затверженности деревенского обихода, придавливающего и отупляющего повседневной работой.

Но, разумеется, главным источником мотивов или самой атмосферы народного праздника сделался бы в этом обзоре балаганный ярмарочный театр. Просуществовавшие вплоть до XX века различные формы такого театра производили на очевидцев необычайно сильное впечатление. П.Г.Богатырев, писавший о художественных средствах юмористического ярмарочного фольклора, приводил восторженные отзывы о балаганах В.Г.Белинского и П.И.Чайковского, В.Н.Давыдова и Ф.И.Шаляпина, упоминая, что заинтересованными посетителями народных гуляний были и «знаменитый актер-комик К.А.Варламов, и писатель А.Н.Островский, и Л.Н.Толстой, и А.М.Горький»[15]. Если народный праздник составлял основное содержание городского изобразительного фольклора, то балаганный театр – сердцевину самого народного праздника. От балаганного театра распространялись мощные волны отражений, захватывающие прежде всего народный лубок, недаром и называемый современными исследователями «настенным театром»[16]. В изображениях и подписях на лубках преломлялись типические сюжеты или фигуры народных театральных представлений, особенности театрального диалога, речевые приемы «зазывал», так называемых «балаганных дедов», способы их обращения к зрителю и т. п.[17]. Ларионов однажды назвал всю сферу городского народного искусства «лубком в широком смысле слова»[18]. С еще большим основанием он мог бы назвать ее «в широком смысле слова ярмарочным праздником», ибо различные области городского народного творчества группировались не столько вокруг лубка, сколько – вместе с лубком – вокруг народного ярмарочного гуляния.

Само собой ясно, что границы между крестьянским и городским фольклором были всегда необычайно подвижными. Однако одним из показателей перехода от крестьянской к посадской фольклорной образности как раз и оказывалось появ-

ление мотивов гуляния или праздника. Специалисты по народному искусству могли бы легко показать, как, скажем, городецкий прялочный промысел, еще совершенно крестьянский к началу XIX века, к середине столетия обогащался мотивами верховых охот или еще чаще городских прогулок; или как более «глубинные», мезенские прялочники отставали в этом процессе более чем на полстолетия, переходя к целиком посадским по духу сценам ярмарок или охот только к началу XX века.

Другой круг вопросов касается соотношения городского фольклора и примитива. За последние годы исследователи не только русского, но и мирового, и не только изобразительного, но и других видов искусства условились называть при-



3 *Н.Гончарова.* Продавщица хлеба. 1911

митивом всю обширнейшую сферу художественной культуры, располагающуюся в эпохи «после средневековья» (а по-видимому, и в более ранние времена) как бы «между» ученым искусством «сверху» и крестьянским фольклором «снизу»[19]. *Примитив – это городское низовое искусство последних столетий, а городской фольклор – одна из его разновидностей или линий, как бы непосредственно соседствующая с крестьянским фольклором.* Примитив, таким образом, мог быть и фольклорного и нефольклорного типа. К последнему в конце XVIII – начале XIX столетия относились, например, образцы так называемого купеческого портрета. Разумеется, это искусство нельзя относить к городскому фольклору, ибо купеческий портрет выступал не от лица народного коллектива в целом, как это бывало в фольклорных произведениях, но от лица специфического купеческого слоя[20]. Как бы ни выразительны были в подобных портретах колоритные

черты примитива, это был примитив отнюдь не фольклорный, но, по всем признакам, сугубо сословный. Интересно, что характерное отличие таких вещей — отсутствие в них малейшего оттенка юмора, игрового начала — черта, унаследованная потом и не менее «серьезным» фотографическим мещанским портретом. Таким образом, городской фольклор отличался от нефольклорного примитива той же самой чертой, что и от крестьянского фольклора,— интонацией праздничности, оттенком, который уже начиная с XVII столетия составлял, очевидно, его неповторимую самобытность.

Но отсюда с неизбежностью следует вывод, что городской изобразительный фольклор — это не какие-либо конкретные виды низового городского искусства — лубок или вывеска, а позднее фоны для фотографических ателье, но лишь определенная смысловая тенденция в пределах этих видов. Лубок и в XVIII и в XIX веках бывал и религиозным по своим сюжетам, то есть нравоучительным, догматическим, а не только связанным с народным театром, чисто фольклорным,— хотя последнее направление и наиболее интересно. Среди вывесок существовали добротно написанные цеховыми живописцами «купеческие» торговые рекламы зеленных или бакалейных лавок — вполне «примитивы» по своему духу (как и купеческие портреты), однако совсем непохожие на специфически ярмарочные или трактирные, характерно фольклорные щиты с колоритными надписями «эко пиво!», с чудовищно утрированной пеной над этим пивом. (И сюда же относилась «трактирная живопись» на подносах.) Очевидно, к фольклору относились и многие вывески над дверями лавок турецкого табака, с изображением курящих трубки турчанок или турков в цветных шароварах и с загнутыми концами восточных туфель[21], или, наконец, все разновидности вывесок-афиш для самих балаганов, представлявших силачей-борцов или гимнастов неизменными приемами гротескных преувеличений. Но таковы же различия и между «серьезными» фонами для городских фотографических заведений, где посетителя усаживали в богатое кресло на фоне пейзажа — написанной балюстрады балкона с вазонами или занавесами,— и чисто ярмарочными, намалеванными декорациями, где желающий сняться, просунув голову в соответствующее отверстие, оказывался верхом на горячем коне, участником охоты на тигров и львов, или — в объятиях пышнотелой красавицы наподобие красоток Пиросманашвили. Восточный оттенок — неизменная черта не только вывесок над табачными лавками, но и подобных экзотических фонов «на балаганах». Ю.Слонимский вспоминает, например, что в фотографических заведениях на ярмарках «можно было ‹...› сняться верхом на ‹...› осле, верблюде, в папахе джигита, в чалме мудреца, с нарисованным кинжалом и саблей в руке»[22].

Городская фольклорная культура прошла в России продолжительный путь развития, на котором мы здесь не можем остановиться. Ее наивысший подъем приходился, по-видимому, на XVII и XVIII века, с их расцветом сначала древнерусского скоморошества, а потом и народного театра и связанной с ним «народной картинки». Однако эта культура была еще достаточно живой и в XIX столетии, о чем свидетельствуют и успехи крестьянских промыслов с чисто посадскими интонациями (как уже упомянутые городецкие донца), и сохранение по всей России театра «на балаганах», о чем говорят драгоценные теперь для нас воспоминания очевидцев.

Разумеется, водоразделы этой культуры с «ученым» искусством были нисколько не менее подвижными, нежели границы между примитивом фольклорным и нефольклорным или между образами городского и крестьянского фольклора. Специалистам по народному искусству хорошо знакома теория «опускающихся культурных ценностей», введенная немецкими исследователями начала XX века[23]. С этой точки зрения, культурные завоевания, вносимые «ученым» искусством, как бы постоянно улавливаются и усваиваются затем низовой художественной культурой, в том числе и культурой фольклорной. Теория эта неоднократно оспаривалась, а одновременно и дополнялась фактами обогащения «уче-

ного» искусства художественными ценностями, идущими от низовых культурных слоев. Навстречу «опускающимся» художественным завоеваниям всегда, очевидно, продвигались культурные ценности «поднимающиеся». *И одно из таких движений — как раз оплодотворение московской живописи начала XX века художественными импульсами от примитива и городского фольклора.*

* * *

Теперь мы и можем вернуться к интересующей нас встрече искусства русских художников начала XX века с городской фольклорной стихией. Мы уже видели, что увлечение праздНеством объединяло тогда Кустодиева и мастеров «Союза

4 *Н.Гончарова.* Сбор винограда. Танцующие крестьяне. 1911

русских художников» с Ларионовым, Кончаловским, Машковым, Лентуловым. Здесь было восхищение и отдельными вывесками, и подносами с их своеобразными живописными приемами и композицией, как это было в натюрмортах Кончаловского и Машкова, и целостным образом народного гуляния, саму атмосферу которого великолепно чувствовал не только Кустодиев, но и интересующие нас мастера, и, наконец, самим обликом провинциальной российской улицы, как бы непосредственно слитым с городским фольклором или украшенным «фольклорной» архитектурой старых церквей, как это можно видеть у того же Кустодиева или Лентулова.

Но вот, в сопоставлении с таким художником, как Кустодиев, отчетливо видны и различия в восприятии городского фольклора в мирискуснических кругах, с одной стороны, и в среде интересующих нас новых живописцев — с другой. Известно, что главной чертой восприятия художниками «Мира искусства» любого художественного стиля было ощущение его *исторической очерченности*. Атмосферу петровской эпохи отличали от духа эпохи Елизаветы Петровны, а эту эпоху, в свою очередь,— от 30-х годов XIX века, которыми тоже увлекались

многие. Каждый из этих «стилей» оказывался исторически совершенно законченным и уже ушедшим, что и вызывало двоякое чувство и восхищения, и ностальгии. Именно так воспринимал провинциальную Россию близкий «Миру искусства» Кустодиев. Даже тогда, когда он воспроизводил вполне современную ему провинцию с ее еще сохранявшимися кое-где масленичными тройками и лихачами, необъятными купчихами и вывесками — все это осознавалось как уже уходящее или ушедшее, даже почти неправдоподобное. Провинциальные типы или увешанная вывесками провинциальная улица Кустодиева — это уже тоже исторически очерченная эпоха или стиль, и именно поэтому ими любуешься как будто очень издалека — как чем-то уже ненастоящим или игрушечным.

5 *Н.Гончарова.* Сбор винограда. Пирующие крестьяне. 1911

В картинах московских новых живописцев подобный оттенок ретроспективизма совершенно отсутствовал. Если художники из «Мира искусства» готовы были снисходительно любоваться «душистой дикостью»[24] народного искусства, то московские живописцы старались сродниться с ним в самом его духе и строе; если мирискусники, восхищаясь лубком, мечтали «учредить музейчик»[25] этих предметов, то группа Ларионова на выставке «Мишень» экспонировала работы современных вывесочников, как и лубки, непосредственно рядом с собственными полотнами[26]. Все примитивные иконы или лубки, в духе которых Гончарова изображала то евангелистов, то пляшущих крестьян,— это одновременно и извечное и сегодняшнее, нечто всегда присущее национальным основам жизни. И они апеллируют отнюдь не к ностальгическим и даже не столько к эстетическим, сколько к эмоционально-жизненным переживаниям, призывая не к любованию, но как бы к непосредственному «воспроизведению» «идольски-диких» движений сборщиков плодов или ритмов коллективной крестьянской пляски. И такая же заражающая близость к национальному самоощущению зрителя — в пестроцветных церквах Лентулова или в тех лубках или провинциальных вывесках, которыми вдохнов-

лены очень многие из лучших ларионовских холстов. Изображая в простонародно-лубочном духе своих солдат, Ларионов обращает нас к настоящему, не к исторически ушедшему, но к остродейственному. Национальная стихия примитива не была ограничена у этих живописцев ни со стороны прошедшего, ни со стороны будущего, взывая к тому глубинно-жизненному самоощущению, на котором основывается родство человека с породившим его народным слоем.

Теперь основное: говоря о восприятии интересующими нас мастерами искусства фольклорного примитива, надо отчетливо различать, с одной стороны, их интерес к образцам фольклора в изобразительном искусстве, то есть к провинциальным вывескам, лубкам, подносам и т. п., а с другой — их увлечение своего

6 *П. Кончаловский.* Натюрморт с красным подносом. 1912

рода *театрализованным городским фольклором*, образом ярмарочного гуляния, балаганного празднества, то есть как бы *миром фольклора как единого целого*. Исследователи, писавшие о творчестве Ларионова, Кончаловского и других живописцев, сосредоточивались до сих пор только на сфере изобразительного фольклора, выявляя и описывая влияние на их произведения его различных форм и приемов.

Для такого подхода есть, разумеется, многочисленные основания. К ним относятся и высказывания самих художников, также концентрировавших внимание прежде всего на произведениях изобразительного фольклора. Например, в 1911 году, в период подготовки «Всероссийского съезда художников», живописцы

выступили в печати в защиту таких произведений. «В смысле сохранения художественной старины (иконы, лубки и художественная индустрия) необходимо выработать какие-то меры,– писала Н.С.Гончарова в газете «Против течения...»,– значение этих произведений бесконечно велико для будущности русского искусства»[27]. В 1913 году М.Ф.Ларионов устроил выставку иконописных подлинников и лубков, преимущественно из своей коллекции, и в предисловии к каталогу перечислил разнообразные виды народного творчества, в том числе и вывески, и шитье, и пряничные доски, и т. п., объявляя все это народное искусство «великим искусством»[28].

И все же – как мы постараемся показать в этой книге – основное значение приобретало в ту пору живое увлечение московских живописцев *образом народного праздника, городским и посадским фольклором в его театрализованном, целостном обличье.* На эти факты исследователи еще не обращали внимания. А между тем они необычайно важны, ибо по-новому вводят искусство Кончаловского, Машкова, Лентулова, Ларионова, Гончаровой и некоторых других мастеров конца 1900 и начала 1910-х годов в очень сложный контекст развития современной им художественной культуры.

Если говорить об отношении к народному празднику как к целому, то совершенно иначе раскрываются, например, и различия между интересующими нас мастерами и их старшими современниками не только из «Мира искусства», но и из «Союза русских художников». Для Юона в народных праздничных интонациях всегда выступала цельность народного, чаще всего провинциального, национального быта, праздничного обихода, в то время как для Ларионова, Лентулова, Машкова и других в тех же интонациях выявлялся прежде всего *образ художественной цельности*, то качество, к которому тяготели в эту эпоху и многие другие русские живописцы.

Остановимся на этих вопросах подробнее. Здесь место напомнить о некоторых общих процессах в развитии русской художественной культуры рассматриваемой эпохи[29]. Одна из тенденций заключалась как бы в постепенном раздроблении некогда более цельного художественного сознания на отдельные узкие аспекты или грани, причем речь идет уже не только о сюжетном сужении, когда вместо широкого ландшафта изображался угол дома или бок террасы, как это было у мастеров «Союза русских художников», но еще более о раздроблении на отдельные грани самого эмоционального мира живописца, как это все сильнее сказывалось у представителей новых течений. Если уже у художников «Союза» на смену былому многоаспектному, в том числе рациональному, отношению к натуре приходила работа по впечатлению, «от нутра», приводившая к культу «не засушенного» непосредственно живописного восприятия мотива, то у новейших мастеров все более раздроблялась уже и сама стихия «живописного». Культивировались отдельные аспекты художественного восприятия натуры и индивидуальные приемы ее воспроизведения в красках. Критики связывали с этим и разделение искусств «по линиям своих, свойственных каждому данному виду, материалов... выявлявшее самостоятельную природу каждого отдельного вида художественного творчества», которое Д.Е.Аркин характеризовал позднее как «самое значительное» для XX века движение[30]. Он отмечал, кстати, что в области живописи, это движение «отобразилось особенно четко и последовательно». И это было правдой, ибо именно здесь дифференциация «эмоций» и приемов – заботы о «чистой живописности», внимание к «материалу», к «обработке поверхности», «фактуре» и т. п.– сделалась едва ли не знаменем целого художественного движения.

В таком заострении отдельных элементов живописного восприятия мира скрывались немалые и новые художественные возможности. И они были реализованы самобытными живописными талантами, на которые была столь щедра предреволюционная эпоха. Русское искусство еще не знало той выразительной «эмансипации цветности», с которой встретилось в полотнах Ларионова или Лен-

тулова. Многие из новых живописцев были проникнуты доверием к солнцу и свету. Исполненной значения и смысла становилась для них теперь отнюдь не тень, как это нередко бывало у Серова, у Врубеля или других художников начала века, ощущавших подчас именно в тенях скрытый драматизм и таинственную одухотворенность мира, но активная насыщенная цветность, которая, скажем, в красном цвете картин Малявина уже и в годы первой русской революции воспринималась современниками подчеркнуто символически[31]. Не знало русское искусство и «радости живописного делания», отличавшей холсты Машкова или Кончаловского, то есть того упруго-чувственного ощущения красочной кладки, в котором как бы непосредственно раскрывалось такое же чувство земли и зелени. Такие худож-

7 *И.Машков.* Натюрморт с ананасом. Около 1910

ники более всего и могли бы подтвердить уже приводившиеся слова Г.Тастевена о возрождении «веры в землю». Отмеченные грани их мироощущения напоминают и о принадлежащем А.Блоку образном противопоставлении «отборной интеллигенции», или людей «культуры»,– поэтам, вышедшим из народных низов, или, по его выражению, «„стихийным людям“, создающим легенды, не отделяющиеся от земли»[32].

Но главное, помимо заострения отдельных граней художественного целого, подобная дифференциация, охватившая всю сферу тогдашнего искусства, могла приводить и к другим последствиям. Пожалуй, наиболее важна и для самой эпохи, и для понимания избранных нами явлений была возможность такого синтеза разных «видов художественного творчества», когда, очищаясь в своих специфических началах «живописности» или «театральности», разные виды искусства в то же время как бы тянулись друг к другу в стремлении к «охватности» впечатления

(Д.Айналов). Подобная возможность широко осознавалась на рубеже 1900–1910-х годов, когда идея синтетического творчества сделалась настоящей idée fixe и для художников, и для критики. «Живопись хочет фрески, зодчество – народного сборища, музыка – хора и драмы, драма – музыки»,– писал в 1907 году Вячеслав Иванов в статье «О веселом ремесле и умном веселии»[33]. Господствовавшей разобщенности художественных тенденций широко противопоставлялась в то время идея синтетического и целостного искусства, образцы которого искали и находили в прошлом. Этим прошлым могла становиться и античность, как у того же В.В.Иванова, мечтавшего о временах, когда «страна покроется орхестрами и фимелами для народных сборищ...»[34], и эпоха «до личного» искусства икон, когда, по словам А.Н.Бенуа, «вдохновение нисходило ‹...› на целые общины людей»[35]. Им могло быть и время «цехового ремесла», с его глубокими и наследственными знаниями и «вкусом к строительству картин»[36], или, наконец, период академий – годы создания Петербурга, не перестававшего восхищать художников своей каноничной и стройной красотой[37]. Замечательно, что на протяжении всех этих лет не умолкали и голоса людей, говоривших об утопичности подобных идей, об их полном несоответствии условиям буржуазной России[38], однако они не могли остановить призывов к «традиционности» и «синтезу», и для начала века это было, пожалуй, единственное стремление, объединявшее противоположные фланги российского художественного мира, начиная от Репина, требовавшего от Академии поощрения монументальных опытов[39], и кончая Гончаровой, утверждавшей, что «...религиозное искусство и искусство, прославляющее государство, было всегда самым величественным, самым совершенным искусством...»[40], и имевшей, конечно, в виду прежде всего образы обобщенного синтетического наполнения.

Живучесть идеи синтетического искусства нельзя, очевидно, объяснить лишь реакцией на усиливавшиеся тогда тенденции творческого индивидуализма, как казалось некоторым современникам. Ее корни уходили в самую толщу художественной практики, где в эти годы складывались реальные предпосылки взаимосвязей и единства разных граней художественного творчества. Как раз в конце 1900-х – начале 1910-х годов идея «синтетического произведения искусства» (Gesamtkunstwerk, по выражению Р.Вагнера) торжествовала у театральных деятелей, создававших спектакли «Русских сезонов» в Париже, «и именно за эту идею наше поколение готово было положить душу свою»,– писал позднее А.Н.Бенуа[41].

Тяготение к синтезу захватило в предреволюционные годы и станковую живопись, где наиболее явной оказывалась потребность в создании «большого стиля» в картине, в декоративном панно и монументальной росписи,– вспомним произведения Павла Кузнецова, Сарьяна, Петрова-Водкина,– то есть то художественное устремление, которое было охарактеризовано В.Ивановым в его тезисе «живопись хочет фрески». Однако движение к синтезу не сводилось к монументалистским тенденциям, и ниже мы подробнее остановимся на том художественном течении, которое увлекало в сторону синтеза также и интересующих нас московских живописцев.

Обратим, прежде всего, внимание на многочисленные в те годы устремления к театрализации различных художественных явлений. Сюда относились мечтания А.Н.Скрябина о создании «мистерии» – своего рода всенародного хора или массовой драмы, которая сольет воедино и исполнителей-музыкантов и слушателей, или надежды Н.Н.Сапунова декорировать некую «игру» или «маскарад», на который допускались бы все желающие и где разгуливающие «дурацкие рожи» были бы способны «запугать до смерти»[42]. Не менее интересны и многообразные попытки театрализации уже не только искусства, но и самих событий художественной жизни, самого «поведения» или «поступков» художников и поэтов, в ту пору неудержимо тяготевших в широком смысле слова к «эстраде». Этой «эстрадой» могли становиться и действительная эстрада, где поэты читали свои стихи

перед публикой (что, кстати, было менее характерно для XIX века), и открывавшиеся артистические кафе, в которых «театрализация поведения» охватывала уже всех присутствующих-участников[43]. Ею становились и художественные вечера на выставках или подмостки художнических диспутов — своеобразных публичных представлений на теоретические темы. В эту же сферу «театрализованного поведения» вливались и нашумевшие в свое время эпизоды еще более экстравагантных художнических выступлений, какими были знаменитые хождения с раскрашенными лицами, устраиваемые Ларионовым на московских улицах 1913 года, или появления Лентулова и Маяковского на вернисажах «Бубнового валета» с деревянной ложкой или пучком редиски в петлице.

Знаменательно, что в мире театра назревали в ту пору как бы встречные процессы сближения сцены со зрителем, а потенциально — с «толпой» или с представлениями «на улице» и «на площади». Здесь, как и в сфере «театрализованных поступков», угадывалось то чаемое разрушение преграды между искусством актеров и эмоциональным откликом зрителей, к которому настойчиво шел, например, молодой В.Э.Мейерхольд в своих опытах по созданию «условного театра» — опытах, в чем-то близких как раз исканиям интересующих нас здесь молодых живописцев.

Не следует забывать, что и раньше — в России с 30—40-х годов XIX века — развитие форм станковой живописи и театра протекало достаточно близкими путями. И театр и выставка живописи — предприятия, в равной степени обособленные от повседневной жизни или быта,— приглашали зрителя как бы мысленно перенестись в иллюзорный мир или особое пространство, развертываемое на сцене или воспроизведенное на полотне. Вместе с тем это пространство оказывалось непереходимо отделенным от зрителя либо рамой картины, либо рампой театра, за невидимой гранью которых последовательно чередовались изображенные события или сцены.

Как раз эти традиционные основы станковой живописи и театра и подвергались теперь решительному пересмотру. В театре разворачивалось движение за «разрушение рампы», за устранение различий между пространством сцены и пространством публики. Согласно идеям В.Э.Мейерхольда, уже не только публика должна была эмоционально приобщаться к театральному действию, но само это действие — все активнее вторгаться в эмоциональную или даже «территориальную» зрительскую среду. Мейерхольд апеллировал уже не к театру XIX века, но к средневековому театру или как раз к народному «балагану», где между исполнителями и публикой устанавливалось непосредственное, нередко даже словесное общение. Мейерхольд мечтал об актере, способном энергичной и гибкой подвижностью уподобиться «мимам» площадных средневековых фарсов, а главное — о максимальной активизации зрителя, объединенного с актерами на подмостках единой атмосферой «действа».

Немало общего с подобными тенденциями театра выявлялось и в интересующем нас направлении станковой живописи. В самых широких художнических кругах ощущалась в ту пору неудовлетворенность оторванностью живописца от народной жизни, его работой на потребу буржуазного покупателя и еще, пожалуй, более — традиционными формами выставок-салонов, посещаемых достаточно узкими кругами любителей. Живопись (используя выражение В.Иванова) не только «хотела фрески», но, подобно зодчеству или музыке, устремлялась и к «хору», и к «народному сборищу», соединяя свою потребность в цельности и синтезе *с образом площадного народного театра.*

Потребность в театрализации живописи касалась у интересующих нас мастеров нередко даже самих живописных сюжетов, пронизанных ярко выраженным игровым началом. Живописцам хотелось иной раз буквально перевоплотиться в образы лубочных героев, предстать, например, перед «балаганной толпой» в физиономиях ларионовских солдат, совершенно по-театральному и без какого-либо чувства рампы «уставившихся» на публику. Возникали своеобразные теат-

ральные маски, переходящие из картины в картину, каковы «идольская» маска крестьян и «Евангелистов» у Гончаровой или «скоморошья» маска ларионовского «Автопортрета» 1910 года. И таковы же обличья героев бубнововалетских портретов, вроде «Портрета Г.Б.Якулова» Кончаловского или, в особенности, автопортретов того же Кончаловского, Машкова или Лентулова. Последний изобразил себя на «Автопортрете» 1915 года кем-то вроде «балаганного зазывалы» с ухарски упертой в бок рукой и обращенным к зрителю румяным лицом.

Однако далее шла своеобразная *театрализация живописных экспозиций в целом*. Дело в том, что у интересующих нас художников утверждались на рубеже 1900-х и 1910-х годов совершенно специфические живописные приемы, которые можно было бы назвать «серийным станковизмом». В основе лежало то взрывоподобное повышение живописной активности, которое стало тогда уделом и фовизма во Франции, и раннего экспрессионизма в Германии, и примитивизма в России. «Негритянским» полотнам Пикассо, как и современным им «крестьянским» холстам Гончаровой был свойствен такой подъем эмоциональной инициативы, какого еще не бывало до того ни у Сезанна, ни даже у Ван Гога, ни у других мастеров. У московских примитивистов такой подъем производил совершенно особенное впечатление. По словам Б.Лившица, живописцев объединял «первозданный хаос красок», возвращавший человеческому глазу «дикарскую остроту зрения»[44]. Их живопись оставляла впечатление молодого задора, вызывающей смелости и крепости, причем немалую роль играл даже и темп исполнения полотен. «Сзади, сбоку, поверх – летает, бия каблуками пол, Илья Машков, раздавливая морально и физически видом архимолодой своей энергии...», – вспоминала мастерскую в Училище живописи, а косвенно и самый стиль работы Машкова Н.Я.Симонович-Ефимова[45]. Своим живописным азартом молодые московские мастера, пожалуй, в еще большей мере заслуживали название «диких», чем их современные французские собратья[46].

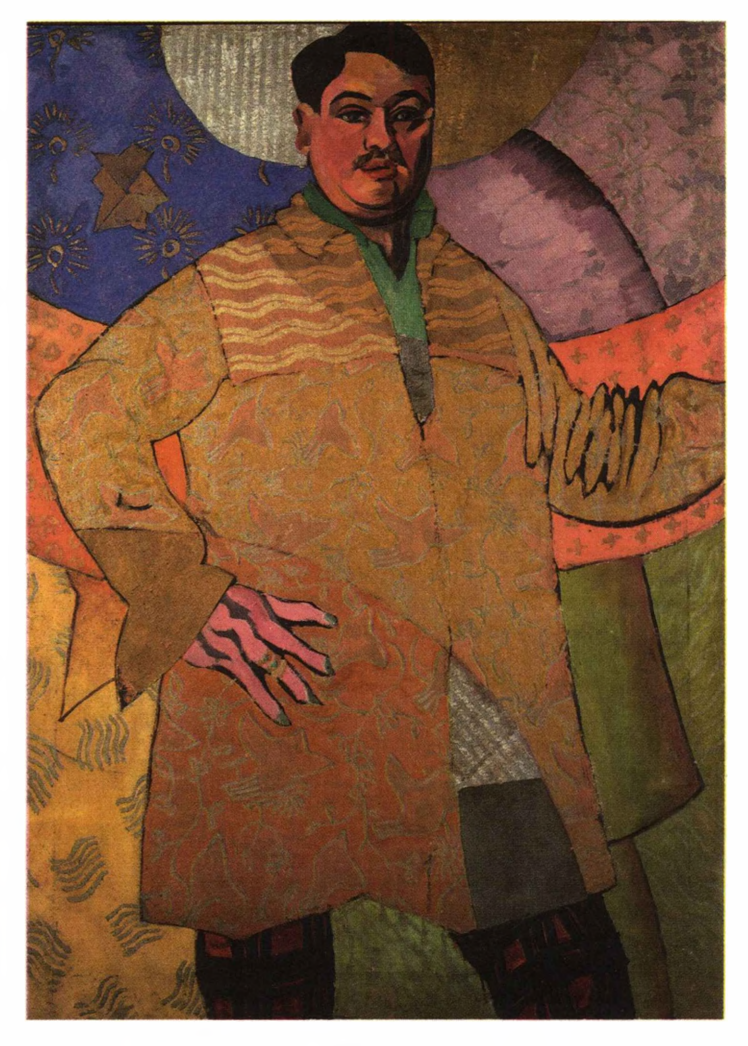
На выставках это приводило к своеобразному *зрительному объединению полотен*. Движение кисти, начавшееся на одном полотне, словно перехлестывало его границы, перебрасываясь с холста на холст, причем наиболее впечатлял как бы самый размах живописания, единый «ход» живописной работы, непосредственно улавливаемый глазом зрителя.

На таких экспозициях совершенно по-новому звучали даже и отдельные полотна. Каждое из них, представленное в ряду других произведений, как бы нагружалось впечатлением, полученным от целого. Нередко современные художественные критики по достоинству оценивали такие произведения только тогда, когда им удавалось воспринять их в совокупности с другими работами. «Увидел я на этой выставке и много старых знакомых картин, – писал Бенуа о выставке Гончаровой 1913 года. – *Очень много значит увидеть их теперь снова в целом творении художника*»[47] (курсив мой. – *Г.П.*).

Но особенно важным оказывалось впечатление от этого «целого». По сохранившимся фотографиям[48] можно отчасти представить, как должны были выглядеть экспозиции московских примитивистов. Картины нередко висели вплотную друг к другу и в несколько рядов, один над другим. Они не имели широких рам и развешивались без наклона, в результате чего, по словам современников, стены казались буквально «заклеенными» холстами: создавалась своеобразная шпалерная развеска, при которой, однако, живописцы мало заботились и о симметрии, и о подгонке картин по размерам, лишь бы только они уместились на отведенной для них стене, отдельном щите, а то и на косяке распахнутых настежь дверей. Кисть Машкова (или Гончаровой), покончив с одним холстом, как бы переходила на другой, на следующий, и чем больше было выставленных по соседству холстов, тем более отчетливо выяснялся художественный принцип данного мастера, его индивидуальное живописное credo. На выставке целой группировки такое же единое впечатление должна была производить уже и вся экспозиция, когда «движе-

ние живописи» переходило от одного живописца к другому. Как в стихотворных циклах этой эпохи, названия давались уже не столько отдельным произведениям, сколько целым художественным показам, и по мере того как теряла значение этикетка под отдельным холстом, все большую роль приобретал обобщенный ярлык всей выставки – «Бубновый валет», «Ослиный хвост»,— то есть афиша, водруженная на щите над входом.

Анализируя сохранившиеся произведения и отклики современной прессы, приходишь к выводу, что, быть может, и неосознанным идеалом устроителей ранних выставок «Бубнового валета», экспозиций «Ослиный хвост» и «Мишень» было своего рода «площадное живописное действо», стихийно основывающееся



8 *А.Лентулов.* Автопортрет. 1915

на эстетике народного балагана как целостного произведения городского фольклора. Экспозиции эти, по чувству их авторов-живописцев, должны были восприниматься публикой как некие «уличные зрелища», почти «позорища» – зрелища задорные и будоражащие, со снующим перед яркими полотнами досужим «ярмарочным» людом. Живописный выставочный разворот, включавший в себя деся-

ток холстов одного художника и экспозиции десятка мастеров, должен был как бы охватывать или вбирать в себя и самого посетителя выставок, требовать от него эмоционально активного отклика, как бы соучастия в развернутом живописном показе. Легко убедиться, что подобное настроение выставок очень отчетливо ощущали современные критики – независимо от того, как они к этому относились,– подобные С.Мамонтову, упрекавшему Машкова «за балаганно-грубый» «Автопортрет», или же А.Бенуа, называвшему искусство московских художников «искусством рынка, базара, площади», а их самих – «героями улицы» и утверждавшему на первых порах, что бубнововалетцы сделаются настоящими мастерами только тогда, «когда углубятся в себя, уйдут с торжища каждый к себе в дом, успокоятся и задумаются»[49]. Однако «балаганная грубость» входила в самую программу балагана! От богатыря-зазывалы и не требовалось ничего, кроме веселого и брутального обращения с публикой. И не эту ли функцию зазывалы на «живописном торжище» – внешне сходную, но внутренне отличную от прозаически-корыстной функции рекламы – отводили эти живописцы и своим знаменитым публичным диспутам с их необидно-веселыми потасовками со зрителем?

Искусство живописи словно вбирало в себя и атмосферу выставок, и события художественной жизни, сливалось с ними и, проникая их своим настроением, делало полноправной частью единого образного впечатления. Основой становилось еще более широкое театрализованное целое, куда входили и перебранки с публикой на диспутах, и выпускаемые группами драчливые манифесты, и сами выставки живописи, и поведение и облик художников на этих выставках. «Меня поразили участники выставки,– записывала свои впечатления от вернисажа петербургского «Бубнового валета» 1913 года художница М.Дымшиц-Толстая,– все, как на подбор, рослые, здоровые русские атлеты ‹...› *Одним своим видом москвичи внесли столько жизни на выставке, что она стала незабываемой»* (курсив мой.– *Г.П.*)[50].

В 1913 году произошел характерный альянс между идеалами новой театральности и устремлениями московской живописи. Организуя диспут «Мишени», М.Ф.Ларионов договорился с театральным деятелем М.М.Бонч-Томашевским о совместном выступлении перед московской публикой. Судя по отпечатанной программе диспута[51], в обсуждении вопросов «театра будущего» готовились принять участие не только театральные деятели, но и живописцы и музыканты, при этом разговор должен был идти о таком театре, в котором объединят свои усилия и музыка, и живопись. М.Ф.Ларионов собирался выступать на тему «Роль живописи в театре», А.А.Архангельский – с докладом «Музыка и ритм театра будущего», в прения уже заранее записались не только художники (П.В.Кузнецов) или литераторы (В.Ходасевич, Г.Чулков, С.Бобров), но и режиссеры (Н.Евреинов, Ф.Комиссаржевский и другие). Однако одна из главных ролей отводилась докладу М.М.Бонч-Томашевского «Театр и обряд (против европейского театра)», где высказывались идеи, очень близкие к мейерхольдовским идеям «балагана». По мысли докладчика, новый театр будет «исходить из обряда, как зачатка театральной игры», а игру – рассматривать в качестве «основы всякого искусства». «Балаган,– говорилось в приведенных в программе тезисах выступления,– есть форма, в которой обряд переходит в игру. Поэтому для будущего театра живая действенность балагана значительнее всех художественных театров Европы».

Художественная молодежь из сферы живописи и театра вполне осознавала ту общность атмосферы, которая объединяла искания петербургского театра и московские попытки театрализации живописи. Характерно, что в своих «Московских письмах» для журнала «Аполлон» Я.Тугендхольд развернуто пользовался определениями, непосредственно почерпнутыми из сферы новой театральности: «Москва... очень любит, чтобы ее смешили и „эпатировали“, и вот вокруг выступлений „Бубнового валета“ создалась какая-то особенная, смешливая атмосфера», в которой «бросается в глаза своеобразное и панибратское „отсутствие рампы“ и „сотрудничество“ зрителей с художниками»[52].

И все же нам следует вернуться теперь к тем мыслям о *своеобразии московской живописи* в пределах общерусского обновления искусства, с которых мы начали этот вводный раздел. Само собой ясно, что смысловые или образные сферы в петербургском театре Мейерхольда и в стихийных устремлениях московских живописцев были резко различными. Отличались друг от друга и конкретные образы со всем их ассоциативным миром, и то художественное целое, к какому стремились петербургские театральные деятели, с одной стороны, и интересующие нас московские живописцы – с другой. Если на одном из полюсов в числе необходимых персонажей, как правило, оказывались фигуры в духе итальянской commedia dell arte, то на другом их место занимали национальные фольклорные ассоциации или фигуры, а главное, в то время как там происходящее воспринималось нередко сквозь призму либо Ватто, либо еще чаще Гофмана, окрашиваясь в тона иронического скепсиса или зловещей кукольности (как у Мейерхольда-Дапертутто), в сфере московской живописи интерпретация оказывалась гораздо более близкой к первоначальным прототипам с их жизнеутверждающей простонародной энергией.

Вспомним о той поре московской художественной жизни, с давних пор не чуждавшейся искусства народного балагана или райка, когда полстолетия назад именно в московских домах Федотов читал свои раешные сопровождения к написанным им картинам. Он уже тогда старался мобилизовать у своих зрителей знакомые им балаганные ассоциации, которые должны были помочь при восприятии его забавных и сатирических жанровых сцен. Теперь же такие потребности ложились на почву гораздо более широкой художественной практики. О выступлениях живописцев-раешников по домам, разумеется, уже не заходило и речи. Однако потребность в эмоциональном единении живописцев и посетителей выставок и теперь приобретала в Москве оттенки известной «домашности», а зачастую и «панибратства», опиравшиеся на те же исконные фольклорно-ярмарочные традиции.

Важнее другая сторона московской специфики. Весь образ «площадного живописного действа», создававшийся на экспозициях московских художников, был для них одновременно и тем чаемым «образом России», к которому, как мы уже говорили, старались прикоснуться тогда и многие другие деятели искусства. *За устремлениями к художественной цельности постоянно угадывалось и тяготение к цельности общенародной, общности социальной,* никогда не исчезавшее из воображения русских художников, хотя и трагически противостоящее российской действительности.

Говоря о театрализованной образности творчества московских художников и их выступлений перед публикой, надо, разумеется, иметь в виду, что все это были только тенденции и эмоциональные устремления, которые, конечно, не осознавались до конца ни самими живописцами, ни теми посетителями и критикой, которые то с неодобрением, а то и сочувственно воспринимали их искусство. Тяготение к народному сборищу с его веселой праздничностью и простодушием оставалось всего лишь одной из эстетических утопий, на которые было столь щедрым и западноевропейское и русское искусство начала XX века. Картины молодых живописцев, повисев на «художественном балагане» под названием «Бубновый валет» или «Ослиный хвост», как и раньше – и это в лучшем случае! – перекочевывали в собрания все тех же коллекционеров, а на месте утопического народа «балагана» и «торжища», с веселым сочувствием встречавшего «живописных комедиантов», как правило, оказывалась московская буржуазная публика (цены за вход были по необходимости довольно высокими) – чаще всего, вдобавок, предубежденная. Бубнововалетские обращения к публике, включая любую браваду и вызывающую обстановку диспутов, были всегда неизмеримо добродушнее и артистичнее и той реакции мещанских газет, которую они неизменно вызывали, ибо рецензенты далеко не всегда были способны по достоинству оценить тот размах жизнерадостного темперамента, который источали из себя холсты живописцев.

Этот размах питался в те годы более глубокими, словно подпочвенными токами накапливающейся народной энергии и силы, которые чутко аккумулировала в себе тогдашняя русская живопись. Разумеется, подобные токи вбирала и вся передовая художественная культура, всегда обращенная не только к зримым, но и к подспудным общественным движениям. Вместе с тем живопись откликалась на них с особенной непосредственностью, улавливая приметы назревавших в стране освобождающих революционных сдвигов. Именно с этими незримыми веяниями перекликался безудержный ход напитанных краской кистей Машкова или Гончаровой, упругий напор живописной работы Кончаловского. И именно в такой освежающей атмосфере, открывающейся, быть может, лишь обостренному восприятию художников, становились понятными и головокружительные структуры полотен Лентулова, превращавшие «каменные нагромождения предков» в живописные формулы проникнутой праздничным духом фольклорной патетики. В годы затяжной империалистической войны все эти настроения быстро пошли на спад. Однако они еще раз ненадолго вспыхнули в первые послереволюционные годы. Когда действительность уже и на деле позвала российских художников «на улицу», увлекая их идеалом «всенародного зрелища» на празднично украшенных городских площадях, среди них не случайно оказался и ряд интересующих нас здесь московских живописцев.

ГЛАВА I

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИНТЕРЕСА К ГОРОДСКОМУ ФОЛЬКЛОРУ И ПРИМИТИВУ. ГОНЧАРОВА И ЛАРИОНОВ

Углубимся теперь в события, связанные с «поворотом» московских художников «к лубку». Мы имеем в виду и чисто живописные события, то есть ту живопись, те картины, в которых этот поворот запечатлелся, но вместе и многие факты художественной жизни, вне которых, как кажется, и невозможно оценить всего значения интересующего нас движения на рубеже 1900-х и 1910-х годов.

Как складывалась в конце 1900-х годов сама группировка, о которой пойдет у нас речь? В ее центре стоял Ларионов, в ту пору еще ученик московского Училища живописи. В 1900 году Ларионов встречается с Н.С.Гончаровой, тоже ученицей Училища, и с этих пор их жизнь и их художественные выступления будут идти совместно. С 1906 года оба живописца начинают широко выставляться. Их имена появляются среди участников выставки «Московского товарищества художников». В том же году Ларионов начинает участвовать на экспозициях «Союза русских художников», где его пуантилистские полотна висят в окружении холстов союзовских пуантилистов[53]. Наконец, тогда же, в 1906 году, Ларионов по приглашению Дягилева экспонирует свои работы на петербургской выставке «Мир искусства», а осенью совместно с Дягилевым и Павлом Кузнецовым предпринимает путешествие в Париж, где его работы показывались в русском отделе «Осеннего салона»[54]. Дягилев, следуя традиционной для «Мира искусства» просветительной и объединяющей политике, выставил в декорированных Бакстом двенадцати залах произведения различных периодов и направлений русского искусства, в том числе и «самоновейшего», представленного Кузнецовым, Гончаровой, Ларионовым и другими. Благодаря Дягилеву художник получил возможность провести октябрь 1906 года в Париже, а затем ненадолго посетить и Лондон.

Вскоре начинают налаживаться контакты Ларионова и Гончаровой с другими участниками будущей группы. Уже в 1907 году Ларионов знакомится с Лентуловым и братьями Бурлюками, совместно с которыми участвует в выставке «Венок», устроенной в помещении Строгановского училища; там же выступает и Н.С.Гончарова. В следующем, 1908 году на экспозиции «Звено», показанной в Петербурге, Киеве и Екатеринославе, рядом с именами Ларионова, Гончаровой и Бурлюков снова фигурирует фамилия Лентулова. А на петербургском «Венке» 1909 года совместно выставляются Лентулов и Бурлюки. В 1908—1910 годах Ларионов и Гончарова — участники трех экспозиций, устроенных журналом «Золотое руно», на последней из которых (конец 1909 — начало 1910 года) вместе с ними показывались Кончаловский, Машков, Куприн, Лентулов, Фальк. Группа

эта оказалась в достаточной мере сплоченной, ибо на петербургском «Салоне Издебского» (1909—1910) Ларионов опять выступает совместно с Лентуловым и Машковым, на «Союзе молодежи» в Риге (1910) — с Гончаровой, Машковым и Бурлюками, а на «Салоне Издебского» в Одессе (1910—1911) — опять с Бурлюками, Гончаровой, Машковым, Кончаловским, Куприным, Фальком и другими.

Не меньшее значение имели вневыставочные общения между художниками. На 1910 год приходилось наиболее тесное сближение Ларионова с Давидом Бурлюком и его семьей. Лето художник проводит у Бурлюков в Чернянке, на юге Украины, где Бурлюк-отец, человек, сочувствовавший начинаниям молодых художников и поддерживавший их выставки деньгами, был управляющим имений Мордвиновых. Все это лето Ларионов удачно и много работал, написав портреты Владимира, а возможно, и Давида Бурлюков[55], поэта Велимира Хлебникова, тоже гостившего в это время в Чернянке. Можно только гадать о влиянии, которое оказала на Ларионова и на Хлебникова их совместная жизнь у Бурлюков. Возможно, немалое. Известно, что сводить, знакомить между собой талантливых людей было тогда настоящим призванием или тоже талантом Давида Бурлюка.

К тому же 1910 году относится сближение Ларионова с Машковым. Будучи в ссоре с Машковым в ранние годы пребывания в Московском Училище, Ларионов после возвращения Машкова из поездки за границу (1908) опять сошелся с ним через посредство Кончаловского[56]. По свидетельству современников, Ларионову импонировала смелость живописных исканий Машкова, а кроме того, его самоуверенная манера держаться. Почвой для сближения стала мастерская Машкова и его друга А.Н.Михайловского в Малом Харитоньевском переулке. Это была платная студия-школа, готовившая к поступлению в московское Училище живописи. Основанная в 1904 году, она начиная с 1907 года носила название «школа Машкова и Михайловского» и в рассматриваемые годы была одним из заметных центров московской художественной жизни. Машков вспоминал, что в его студии постоянно устраивались беседы и диспуты с участием представителей прессы, поэзии и других искусств[57]. Есть основания предполагать, например, что в мастерскую заглядывал в конце 1910 года начинающий грузинский поэт Паоло Яшвили – лицо его, как кажется, можно узнать на одном из написанных Машковым портретов[58]. Через мастерскую прошло за разные годы немало известных впоследствии художников. Процесс преподавания, по словам Машкова, заключался в том, что и сами хозяева, и, по-видимому, те живописцы, которых он приглашал для этой цели, работали непосредственно рядом с учениками[59]. Кроме Машкова и Михайловского преподавали А.Мильман, позднее П.П.Кончаловский: в 1911 и следующих годах студия официально называлась: «Студия рисования и живописи Петра Кончаловского и Ильи Машкова»[60].

В 1909–1910 годах в студии было особенно оживленно. Причина – в событиях, разыгравшихся в московском Училище живописи и ваяния. Группа радикально настроенных учащихся, среди которых были и Ларионов, и Машков, вошла в конфликт с преподавателями Училища и поплатилась изгнанием из его стен. Один из исключенных, А.В.Куприн, писал об этом конфликте как о совершавшемся «преобразовании» московского Училища «в академию». «Самая свободная в России, самая терпимая московская школа облекается ‹...› в казенный мундир. В стенах ее происходит энергичная чистка: после весенних годичных экзаменов вымелось почти все выдающееся, живое, ищущее, новое»[61].

Естественно, что в продолжение конфликта с Училищем мастерская превращалась в своеобразную штаб-квартиру оппозиционно настроенной художнической молодежи. Как раз в это время Машков, очевидно, и приглашает для преподавания Гончарову и Ларионова. 5 апреля 1910 года в «Столичной молве» появилась заметка, где говорилось, что «„на последней среде в „Обществе свободной эстетики“ были выставлены картины г-жи Гончаровой, и через день или два три из них были арестованы: 1) Натурщица, 2) то же, 3) „Бог“», причем добавля-

лось, что *«натурщицы писались в школе Гончаровой, Ларионова, Машкова и Михайловского, где Н.С. преподавала»* (курсив мой.– *Г.П.*)[62].

Эти факты еще не оценивались по достоинству историками искусства. Студия, где рядом друг с другом работали с натуры Гончарова, Ларионов, Машков, должна была сделаться мощным катализатором художественного развития, тем более что эта работа протекала на глазах у многих начинающих живописцев. Возможно, что некоторые из исступленно цветных натурщиц Машкова были написаны именно в его мастерской, в обстановке, свободной от преподавательского надзора – само соревнование должно было ощутимо подстегивать остроту и художественный тонус живописи. И особенно мощным должен был быть художественный импульс, который участники группировки получали со стороны более опытных Ларионова и Гончаровой. Влияние Ларионова оказывалось своего рода «бродильным ферментом». По словам Лентулова, его непрестанно обновляющиеся живописные приемы «давали совершенно новую эмоцию и по-новому строили глаз зрителя, императивно внушая правоту откровения»[63].

Апогеем сближения интересующих нас живописцев и явилась выставка «Бубновый валет», открывшаяся 10 декабря 1910 года. В отличие от «Салонов «Золотого руна», где представители разных направлений в московском новом искусстве – мастера «Голубой розы», Петров-Водкин и другие – выставлялись на равных правах, на «Бубновом валете» 1910 года участники примитивистского движения преобладали. И на протяжении 1909–1911 годов их единение между собой было еще в достаточной степени прочным, хотя уже и тогда было видно, что «Бубновый валет» 1910 года представлял по существу союз двух различных художественных группировок, одну из которых возглавляли Ларионов и Гончарова, а другую – Кончаловский, Машков и Лентулов.

* * *

Характеристику московских примитивистов мы начнем с фигуры Наталии Гончаровой. Скажем сразу, она стояла наиболее далеко от интересов к собственно городскому фольклору, к народной ярмарке и балагану. Зато на ее примере удобнее определить некоторые общие черты примитивизма как такового, от которых затем, переходя к работам Ларионова, Кончаловского, Машкова, мы станем приближаться и к увлечениям городским фольклором как сердцевине настроений «Бубнового валета» 1910 года. На примере искусства Гончаровой мы сможем коснуться и соотношений примитивизма с важнейшими линиями современного ему европейского живописного развития. То московское художественное течение, какое нас будет интересовать в этой книге, оказывалось в целом разновидностью «фовистской фазы» европейской живописи, к которой, помимо французского фовизма, относился еще и немецкий экспрессионизм периода «Синего всадника». Однако разные живописцы подходили к этому этапу различными путями, отражающими те сложные изменения в понимании смысла и формы искусства, которые протекали тогда в европейских художественных кругах.

Важнейшая черта этих изменений – перестановка акцентов с эпического на лирический принцип (воспользуемся понятиями, заимствованными у литературоведов), а именно: если в искусстве Нового времени (то есть от Ренессанса до импрессионизма) постижение мира происходило в формах *самой зрительно наблюдаемой действительности*, то, начиная с постимпрессионизма, акцент все более переносился на *формы восприятия* этой действительности, причем *живописное восприятие, осознанное как творческий процесс, выдвигало на первый план свое собственное пространство и время (движение), не совпадающее с пространством и временем изображенной натуры.*

Наиболее очевидно заострение новых, собственно живописных, пространства и времени в картине давало себя знать в пределах тех художественных течений, которые отталкивались от Гогена и его последователей. Такие картины акцентировали уже не столько изображенное пространство мотива, сколько свою соб-

ственную *живописную плоскость*, равно как и ту пространственную среду, в которую эта плоскость должна была вписаться. С другой стороны, движение изображенных фигур и предметов на полотнах Гогена как бы все более замирало, а рядом росло значение *ритмического движения линий и пятен* на по-новому осознанной плоскости картины.

Другое направление в постимпрессионизме, представленное прежде всего Сезанном, давало тем же тенденциям иную интерпретацию. На место акцентированной плоскости вставала здесь скорее *станковая поверхность картины, уже не вписывающаяся в пространство интерьера*. В пределах же этой поверхности ритмическое движение пятен и линий претворялось в процессы *последовательной кладки мазков*, демонстрирующей самый «ход» живописного созидания.

Если обратиться к русскому искусству, то признаки намеченных размежеваний можно обнаружить у Врубеля и Мусатова, с одной стороны, и у мастеров «Союза русских художников» – с другой. В то время как Мусатов и Врубель тяготели к «живописной плоскости», к обобщению на ней формы и цвета, живописцы «Союза» культивировали станковую «живописную поверхность» – в нашем смысле этого понятия – с разворачивающимся на ней *процессом работы кисти*. Если искусство Мусатова (в его поздний период) требовало стены, интерьера, то у мастеров «Союза» оно вполне удовлетворялось традиционным станковым холстом или даже небольшим этюдом с натуры. В центре стояло начинавшееся «обнажение живописного процесса», претендовавшее на зримое раскрытие эмоционального переживания живописцем выбранного мотива. Это было уже у Грабаря с его мажорной пуантилистской цветописью, у Юона, К.Коровина, Архипова с их широким мазком или у Малявина с размашистой яркостью его пятен, почти затоплявшей изображенную натуру.

Представители новейших художественных течений еще более заострили такие размежевания, особенно наглядные в отношении ко времени. У Павла Кузнецова событийное время, принадлежавшее самому мотиву, реальности, как бы уже окончательно замирало, и становища его кочевников из «Киргизской сюиты» как будто «плыли» в безвременье, в вечности. А вместе с тем усиливалось струение светящихся радуг, перекликание контуров юрт или идиллических деревьев по краям композиций, то есть то чисто ритмическое «дыхание формы», которое и имел в виду В.Иванов, утверждавший, что подобная живопись «хочет фрески».

Наоборот, у Кончаловского или Машкова, если говорить только о ярко выраженных полюсах, временны́е (или двигательные) впечатления еще отчетливее сосредоточивались на процессе созидающей живописной работы. Само живописное обобщение натуры заключалось в сближении предметов между собой в их материально-органической сути, куда входили и их плоть, и их цветность. А разворачивалось все это в неостанавливаемом и открытом движении кисти по поверхности холста, движении, наполненном натиском наступательной эмоциональной энергии.

Именно к этому крылу новейших течений и относились все интересующие нас московские примитивисты, то есть не только Кончаловский и Машков, но и Лентулов и Гончарова. И вместе с тем ясно, что намеченные выше размежевания не имели абсолютного значения. У ряда европейских, в том числе и русских, живописцев приемы, восходящие к разным течениям живописного развития, сосуществовали или сближались, что создавало неисчерпаемое богатство индивидуальных выражений.

В частности, и различия, и относительность различий между рассмотренными выше тенденциями важны и при анализе раннего творчества Гончаровой. Соединение различных приемов, принадлежащих, казалось бы, разным руслам европейского живописного процесса, налагало печать даже на ее интерес к различным учителям и предшественникам, в частности, французским постимпрессионистам. Так, Гончарова интересовалась и Ван Гогом, и Гогеном (и даже Сезанном, о чем

она говорила позднее в своих воспоминаниях), перенимая у них то стремление к отчетливо выявленной кладке мазка, то не менее акцентированное тяготение к плоскости.

Интересно, что новейшие русские живописцы не столько непосредственно примыкали к размежеваниям, наметившимся между «Союзом» и Мусатовым, сколько нередко отталкивались и от разных сторон искусства самого Мусатова как от наиболее импонировавшего им художника. Произведения его равно притягивали Павла Кузнецова и Петрова-Водкина и живописцев круга Ларионова и Гончаровой (прежде всего их самих, а на какое-то время и Лентулова). Однако за точку отсчета чаще всего брались различные этапы мусатовского развития: для «мифотворцев», как можно назвать и Кузнецова, и Петрова-Водкина, были важны скорее поздние картины-панно от «Водоема» до «Реквиема», тогда как для Ларионова – пейзажные жанры или пейзажи конца 1890-х годов.

У Гончаровой линии связей с Мусатовым прочерчивались более сложно. В раннюю пору она (подобно Ларионову) ориентировалась скорее на Мусатова конца 90-х годов. Позднее же, когда начали формироваться ее примитивистские устремления, оказались ценны и монументалистские мусатовские тяготения, более всего сказавшиеся в позднюю пору развития мастера.

Глядя на такие относительно ранние картины Гончаровой, как «Угол сада» (1906, ГРМ)[64], действительно вспоминаешь о мусатовских полотнах вроде «Агавы» или «Девушки с агавой» 1987 года. Сходство не только в сочетании листвы, разбеленной солнцем и словно купающейся в пространстве, с листвой в тени, более «уложенной» на поверхность холста, но и в сближении холодно-зеленых и фиолетовых красок, всегда излюбленном у Мусатова. Близки и «открытость» мазков, особенно различимых в мусатовской «Девушке с агавой». У Гончаровой они напористо-плотно укрывают поверхность картины, одинаково густые и вязкие в изображении травы внизу, листвы деревьев и облаков на небе. (У Ларионова мы вспоминаем о раннем Мусатове, глядя на «Дождь» 1904 года (С.Л.), где такие же вязкие и матовые мазки вытягиваются вертикальными рядами, придавая пейзажу вид небольшого живописного гобелена.)

Однако в последующих работах Гончарова не упускала и монументалистской стороны мусатовского стиля. Четырехчастная композиция «Сбор плодов» (ГРМ), написанная в 1907–1908 годах, как кажется, непосредственно отзывалась на мусатовское «Изумрудное ожерелье» с его удлиненным горизонтальным форматом. Мы еще будем говорить об отличиях в смысле и красках, содержавших у Гончаровой своеобразную полемику с Мусатовым, однако несомненно сходство приемов обоих художников в построении вытянутых композиций. Перед нами и тут и там своеобразные фризы из женских фигур, фризы с одинаково высоким горизонтом и с проходящей поверху декоративной каймой из свисающих темно-зеленых листьев.

Привязанность к монументалистским живописным задачам пройдет через все творчество Гончаровой, и это поставит ее в особое положение среди рассматриваемых нами художников (несмотря на то, что тяготение к живописной плоскости, к созданию станковых картин-панно было свойственно в те же годы и Лентулову). Вместе с тем самобытность творчества Гончаровой обрисуется еще более явно, если мы соотнесем ее произведения и с более конкретными течениями внутри общеевропейского художественного развития рубежа XIX и XX столетий.

Очевидно, что в пределах того широкого направления европейской живописи рубежа веков, которое мы связали с «обнажением живописного процесса», можно различить, с одной стороны, сезаннистское и постсезаннистское движение, до кубизма включительно, а с другой – движение, приведшее впоследствии к экспрессионизму, куда войдут и произведения Ван Гога и ряда других мастеров, например, немецких художников группы «Мост», а позднее и «Синего всадника»[65]. Вот с этим вторым направлением и следует сближать искусство Ларионова и Гончаровой, несмотря на очевидные различия между этими двумя мастерами.

Основное — *привязанность к внутренне экспрессивной натуре, проникнутой подспудными витальными силами.* У Ларионова — это пристрастие, прежде всего, к «живой природе», к энергии растительной, органической жизни, у Гончаровой — стремление к одухотворению косных, но тоже внутренне органических «сил земли и глины», недаром ее персонажи похожи подчас на вылепленных из глины «болванов», одушевленных прикосновением кисти живописца.

Даже в гончаровском пейзаже «Угол сада», о котором только что говорилось, есть что соотнести с искусством Ван Гога! Это живое упорство яблоневого деревца, всеми изгибами своих ветвей и ствола упрямо протягивающегося от корня кверху, причем изгибы мазков на траве у ствола, как кажется, заставляют почувствовать и извивы его корней, внедряющихся в тугую землю. Сопоставление можно продолжить, указав на живую, лучше опять сказать, «витальную» экспрессивность этих мазков на траве и листьях. Они почти такие же удлиненные и острые, пригнанные один к другому, но одновременно и «шевелящиеся», как это бывало в пейзажах Ван Гога. Оранжевые мазки способны, как пламенеющие языки, вторгаться в области, занятые тенью, а темно-зеленые — и тоже почти что живые — в оранжевые участки, отведенные свету.

И вместе с тем многое у Гончаровой напоминает и о Гогене, принадлежавшем к совсем иной, «синтетической» линии европейской живописи,— главным образом в ее холстах, написанных после 1907 года, например, в «Пейзаже с козой» (С.Л.), использованном в качестве натурного этюда для одного из полотен «Сбора плодов», а далее и в самих этих полотнах. С Гогеном сближают оттенки «первобытности» — в особенности в композиции с грудой яблок и склонившейся над ними женской фигурой. В то время как свисающие дубовые листья напоминают нам о Мусатове, контраст между темной зеленью на первом плане и пламенеющей желтизной в глубине тяготеет к «Сбору плодов» Гогена, хотя повышенная энергия кисти и выдает в Гончаровой художника уже фовистской живописной фазы.

«Пейзаж с козой» — одно из первых произведений примитивистского периода, начавшегося у Гончаровой после 1907 года. И вместе с тем по отношению к ее натурным работам 1907—1911 — пейзажам, портретам, натюрмортам — мы можем говорить, пожалуй, не столько о примитивизме, сколько о фовистской живописной стадии как таковой. В холстах Гончаровой, написанных с натуры, почти отсутствует прямое воздействие искусства примитивов — композиций или красок лубков или вывесок. Художница охотнее вводила произведения примитива в состав своих натюрмортов, чем опиралась на особенности их стиля. Есть несколько постановок, изображающих, наряду с другими предметами подносы с турком или каменных идолов. Более чутка была художница к узорам восточных ковров или драпировок, и в «Натюрморте с ананасом» (1908, С.Л.) рисунок листвы ананаса повторяет очертания орнаментов скатерти на первом плане.

В своих основных пейзажах или натюрмортах конца десятилетия Гончарова, как уже было сказано, более подчеркнуто, нежели художники ее окружения, акцентировала живописную плоскость, избегая впечатлений от изображенной пространственной глубины. В «Подсолнухах» (1908—1909, ГРМ и С.Л.) она тяготеет к крупным формам и красочным массам, сопоставляя краски ярко-розового занавеса с красками аляповато-грубых желтых цветов, стоящих в горшках на столе, малиновых цветов и веток, написанных непосредственно на фоне картины. И тот же прием — в «Натюрморте с кофейником» (1909, ГРМ), где металлический кофейник и цветы занимают весь центр, а незаполненные края холста «поддерживаются» темно-зелеными листьями, крупно написанными по зеленому фону. В гончаровских «Подсолнухах» улавливается отдаленная связь с цветами Ван Гога, с их экспрессивной и острой жизненностью, однако достаточно явны и отзвуки декоративно-плоскостных исканий Матисса, с его тоже вполне последовательным отказом от глубины. В «Цветах и перцах» (1909, С.Л.) буквально все подчинено по-матиссовски яркой живописной плоскости. Уходящая вглубь поверхность стола отнюдь не подчеркнута. Зато отчетливо выявлены очертания

красно-коричневого глиняного кувшина, а главное – бело-лиловых крупных цветов, рисующихся на звонко-синем фоне, написанном размашистыми мазками.

Но в тех же, 1907–1911, годах у Гончаровой формируется могучее увлечение своеобразием примитива, повлиявшее на облик ее полотен, написанных не с натуры. Мы уже упомянули, что искусство художницы стояло в целом на периферии интереса к собственно городскому фольклору. Лишь очень редкие ее холсты вдохновлялись миром современного ей низового городского искусства – к ним можно отнести, например, «Продавщицу хлеба» (1911), где явно воздействие вывесок с человеческими фигурами, очень увлекавших тогда и Ларионова, или выразительного «Курильщика» (1911, оба – С.Л.), про которого художница написала в каталоге своей выставки 1913 года: «стиль подносной живописи».

В целом же Гончарову интересовали более архаические истоки примитива. Художницу можно было бы назвать примитивисткой в том особом значении слова, которое отличит серьезный, даже сумрачный примитив от примитива фольклорного и, как уже говорилось, в своей первооснове – праздничного. В примитивизме Гончаровой никогда не было ничего насмешливого, ни малейшей искры «дерзкого добродушия» – всего того, что буквально переполняло полотна Ларионова, да и бубнововалетцев – Кончаловского, Машкова, Лентулова. На смену этому приходили интонации патетической суровости, настоящие «дикость» или даже «истовость» примитивного мироощущения.

Соответственно, особым был и гончаровский вкус к конкретным образцам примитива. Если это был лубок, то не театральный, а скорее церковный, то есть лубок на церковные темы, очень распространенный в старой России. На выставках лубков, устроенных в 1913 году Н.Д.Виноградовым и Ларионовым, показывались, например, суровые старообрядческие лубки из коллекции художника Н.Е.Роговина, среди которых были «Сцена из Апокалипсиса», «Страшный суд», «Повесть о бесе, оскверненном на блудном месте» и другие. А рядом висели лубки Гончаровой – оригиналы, предназначенные для издательства «Альционы–Зимородка»,– «Георгий Победоносец», «Житие Флора и Лавра» и другие. «Очень хорошо,– писал Я.Тугендхольд,– что для г-жи Гончаровой понятие лубка не является синонимом грубости, как это часто бывает в наши дни; наоборот, она вкладывает в свои работы много чувства и знаний, почерпнутых из древних рукописей и икон. Из выставленных ею пяти листов три посвящены религиозным темам и более удачны по декоративному целому, связанные красивым „цветущим“ орнаментом». В другой статье Тугендхольд писал, что «страхи Апокалипсиса» роднее Гончаровой «благочестивого умиления русских икон»[66]. В церковных лубках, всегда серьезных по выражению, Гончаровой хотелось прозреть своеобразную архаическую подпочву, роднящую лубки с наиболее архаическими иконами и фресками. В свою очередь эти иконы представали в ее воображении и в самом деле апокалипсически мрачными, из-за чего в их образном строе, казалось, проступали и еще более старинные и вместе суровые по своим настроениям художественные видéния, вплоть до росписей раннехристианских пещер или лапидарно изваянных идолов древних кочевников, так называемых «каменных баб», которыми очень увлекалась художница.

Но в чем же заключалось у Гончаровой (как и у Ларионова, и у бубнововалетцев) само ее отношение к искусству примитива? Это, разумеется, не могло быть одно из обычных художественных влияний, подобных испытанному Гончаровой, например, со стороны Борисова-Мусатова. С другой стороны, примитивизм не сводился и к тому, что Гончарова иной раз изображала на своих полотнах те или иные образцы примитива – древние статуи или восточные лубки, так же как бубнововалетцы – подносы. Не это делало их произведения примитивистскими.

Дело было в совершенно особом отношении к художественному *стилю примитива, который сам превращался в своеобразный объект изображения и творческой переработки.* В одной из статей Гончарова утверждала, что «чужое искусство надо сливать со своим», и довольно близкое объяснение давал позднее и

Ларионов, написавший в 1913 году в манифесте «Ослиного хвоста» и «Мишени», что чужое искусство может быть такой же *темой для живописи*, как и сама действительность.

В произведениях примитивистов всегда осуществлялось своего рода «преображение чужого в свое», своеобразная «двойная природа» отношения современного живописца к образцам «примитивного стиля». Здесь, с одной стороны, существовала неоспоримая *дистанция* между произведениями примитива и интерпретирующими их полотнами «ученых» художников. На этом основывались возможности гиперболизации, заострения, всякого рода утрировок, неизменно присутствующих в этих картинах, хотя это была и не дистанция между исторически ушедшим и нынешним, как у мирискусников, но как бы спор между коллективным началом примитива и бросающим ему вызов индивидуальным творческим пафосом. Однако, другая сторона – в постоянной потребности художественного *единения* с примитивом, стремлении напитать сугубо персональное творчество живописцев XX века имперсональной мощью примитивных образов. Когда Гончарова утрировала на своих полотнах жесты сборщиков плодов или хвороста, то она тем самым как бы перевоплощалась в лубочного мастера, с увлечением «проигрывая» в своем искусстве его художественные приемы.

Интересно, что такая же двойная природа была заметна и в отношении Гончаровой к популярной в те годы теме Востока[67]. Восток и по всей Европе ощущался в ту пору каким-то сгустком или квинтэссенцией «примитивной» культуры как таковой, и, апеллируя в этом смысле к Востоку, русские живописцы шли, в сущности, теми же путями, что и современные им западные мастера, увлекавшиеся первобытным искусством, негритянской скульптурой Африки и т. п.

Однако у русских художников увлечение Востоком приобретало и особенное значение. На Востоке искали своего рода опору для самобытности именно русского искусства, для тех его качеств, какие могли бы обособить Россию от Западной Европы. Россию ощущали стоящей как бы на полпути между Востоком и Западом. Позднее эти ощущения выразил А.А.Блок в своих «Скифах», одновременно и угрожая Западу, и призывая его к союзу против «монгольских орд». Слова «Мы повернемся к вам своею азиатской рожей» предполагали наличие у России как бы двух обличий, одного восточного, а другого западного. Еще позднее похожим образом воспользовался Бенедикт Лившиц, описывая задним числом атмосферу выступлений интересующих нас здесь художников, а также и близких к ним поэтов. В его воображении «навстречу Западу, подпираемые Востоком», в безудержном катаклизме надвигались «залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, делювиальные ритмы», а впереди, размахивая копьем, мчался в облаке радужной пыли «дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад – полутораглазый стрелец»[68]. В то самое время, о котором идет речь, о том же, хотя и иными словами, написал А.В.Шевченко, один из примитивистов из группы Ларионова и Гончаровой: «Россия и Восток нераздельно связаны еще со времен татарского нашествия», и «Дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние». По его мнению, «мы ежедневно находимся в самом непосредственном соприкосновении с Азией ‹...› и в нас течет добрая половина татарской крови»[69]. Этой восточной половине своей крови примитивисты отдавали явное предпочтение. И в особенности это относилось как раз к Гончаровой конца 1900-х – начала 1910-х годов: «Мною пройдено все, что мог дать Запад для настоящего времени ‹...› Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада ‹...› Мой путь – к первоисточнику всех искусств, к Востоку»[70].

Гончарова *то сближала, то отождествляла русское искусство с искусством Востока*. В предисловии к выставке лубков, организованной Ларионовым, она пишет о «большой любви в понимании окружающего мира и декоративности в его передаче», характерной для «жителя Востока, *в том числе и славяни-*

на» (курсив мой.– *Г.П.*), говорит о скульптурах скифских могильников как о «русских каменных бабах». В ее восприятии Востока выступало то самое выразительное *двуединство чуждости и родственности*, что и в восприятии искусства примитива, которое и само как бы внутренне отождествлялось для нее с Востоком.

И таким же двуединством было отмечено то яркое «лицедейское начало», которое пронизывало произведения Гончаровой. Не стилизовать под примитив, но самому перевоплотиться в его формы, заглянуть в «раскосые глаза лубка», пережить и воспроизвести жесты каменных идолов – вот что означало (в особенности для Гончаровой) быть верной идеалу примитива и Востока. И Гончарову, как, впрочем, и Ларионова, неудержимо тянуло к своего рода «образам-маскам», наиболее явно преломлявшим игровую и гротесковую грань их искусства, ибо эти экспрессивные «лики» более всего выражали и момент остранения и вызова, и одновременно стремление слиться с энергией и духом примитива, наполнить, как только что сказано, свое сугубо персональное искусство живописцев XX века его имперсональной и дерзкой силой.

В характерных гончаровских композициях, подобных «Белению холстов» (1910, ГТГ), фигуры неуклюжи и приземисты, похожи на земляных болванов, упертых ногами в землю. Гончаровские «бабы» с почти восточными, «скифскими» лицами то одеревенело склоняются над грудами плодов («Сбор плодов»), то протягивают руки к снопам («Уборка хлеба», ГРМ), то ведут тяжеловесные хороводы («Хоровод», 1910, Серпуховский историко-художественный музей), то напряженно идут под грузом («Сушка белья», 1911, ГРМ). В окаменелой медлительности этих фигур – выражение застывшей силы, той самой, что переполняла излюбленных художницей каменных баб. Фигуры поражают напором, неостановимостью хода, как в особенности в «Сборе хвороста» (1911, ГТГ), где выявлены и тяжкий ритм согбенного переступания под ношей, и само упорство издревле затверженной работы.

И еще экспрессивнее гончаровская «идольская маска», которая появилась в ее холстах как раз рубежа 1900-х и 1910-х годов. Выразительная и острая и в «Сушке белья», и в «Евангелистах» (1911, ГРМ) или в еще одном, более позднем, «Сборе плодов» («Крестьяне, собирающие яблоки», 1911, ГТГ), маска эта давала особый простор «лицедейским» тяготениям художницы: Гончарова как будто сама воспринимала ее угрюмое обличье, наполняя работу над холстами той самой упорной энергией, какую источали «идольские» лики ее крестьян. В «Сборе плодов» из Третьяковской галереи, действительно, фигурируют уже не крестьяне, но словно деревянные идолы – столько дикости в этих фигурах-обрубках, в запрокинутых лицах, в зрачках и белках раскосых глаз. Кисть живописца как будто воспроизводит своими движениями движения самих персонажей картины – повторяет их элементарно-грубые жесты, мощно стесывает «грязно-белые» рукава рубах, упрямо длит движение руки, протянутой к плоду, и словно «облапливает» землю вместе с босыми расплющенными ступнями – грубо очерченными треугольниками из охры.

С неподвижной экспрессией этих фигур и соединялись монументальные тяготения цветового и композиционного строя художницы, столь же отчетливо ощущаемые современниками, как и угловатая дикость ее персонажей. Бенуа находил в холстах Гончаровой «большую художественную силу, властную и подчиняющую», утверждая, что «кучность ее красок заставляет мечтать о целых соборах, которые украсились бы такой сияющей колерами живописью»[71].

Слова о «кучности красок», о картинах, «сияющих колерами», в особенности оправдывались холстами 1911 года,– пожалуй, самого яркого периода в развитии Гончаровой, когда ее примитивистская экспрессия достигала наибольшей одухотворенности, а в то же время получили наибольшее развитие и ее монументалистские устремления, окрасившие прежде всего несколько обширных живописных циклов-полиптихов.

Гончарова прибегала к формам живописного цикла и раньше. Если ее «Осенний пейзаж» (С.Л., составленный из трех холстов, однако передающий одну композицию) еще нельзя было назвать полиптихом, то неоднократно упомянутый «Сбор плодов» 1907—1908 годов — уже настоящий тетраптих, где каждая композиция совершенно самостоятельна и отдалена от других, но в то же время соединена с ними единством сюжета и повторяемостью персонажей, равно как и общим пейзажным окружением.

И однако в 1911 году работа над живописными циклами достигала у Гончаровой особенного подъема. Она пишет знаменитых «Евангелистов», состоящих из четырех полотен, а также циклы «Сбор винограда» и «Жатва», каждый из которых заключал по девять холстов. Отличия этих новых ансамблей от «Сбора плодов» были и в темах, и в самом живописном построении, и в частности в том, как связывались между собой входящие в них произведения.

Новые циклы были внутренне экспрессивнее «Сбора плодов». В них как бы уже разрушалось присущее ему равновесие между самостоятельностью и связанностью разных частей. Например, если четыре полотна из «Сбора плодов» можно было экспонировать и вместе и порознь (что иногда и делалось в Русском музее), то «Евангелисты» — всецело единое произведение, совершенно нерасторжимое на составляющие части.

Наоборот, полотна из «Сбора винограда» или из «Жатвы» объединены свободнее, нежели части «Сбора плодов». Большие полиптихи составлены из полотен разного формата. Некоторые форматы вертикальные, другие горизонтальные или близки к квадрату и объединены скорее внутренним пафосом, смысловой наполненностью серий, равно как и живописными приемами, очень последовательными и в той и в другой сюитах.

Чтобы приблизиться к смыслу этих гончаровских циклов, надо коснуться нескольких религиозных композиций, написанных приблизительно в те же годы. Наиболее выразительны «Страшный суд (Конец света)» и триптих-деисус с полуфигурой Спаса, изображенного в позе оранта, и двумя фигурами Архангелов в профиль (все – 1910–1911, С.Л.)[72]. Все композиции восходят к старинным прообразам, напоминая то о старых иконах с орнаментированными фонами («Спас»), то о некоторых деисусных чинах новгородского XV века («Архангелы», изображенные в рост и в профиль). Изображая Христа в окружении виноградных ветвей и гроздей, художница восходила и к еще более древним иконографическим истокам: к раннехристианским векам, когда была в особенности распространена символика Христа-виноградаря, а сборщики винограда трактовались как верные Христу или приобщающиеся к христианской вере. И уж совсем архаичным представал Вседержитель из «Страшного суда», с большим семисвечником, горящим красными огнями, по-видимому, и заставивший Я.А.Тугендхольда заметить, что в древних иконах Гончаровой доступнее «страхи Апокалипсиса», нежели выражение «благочестивого умиления».

Достаточно близкими настроениями проникались и девятичастные циклы 1911 года. «Сбор винограда» – уже не сюита о сельскохозяйственных работах, как «Сбор плодов», но цикл изображений с христианской символикой, где движения несущих виноград, пирующих, неуклюже танцующих крестьян наполнялись значительностью торжественного ритуала[73]. Все в этом цикле экспрессивно сдвинуто к Востоку и к древности. Таков и «Лев» с голубыми полумесяцами, мерцающими на фоне небесной синевы, с хвостом, процветшим, как на рельефах Дмитровского собора во Владимире, таковы и «Носильщики винограда» с их ассирийскими бородами или укороченными фигурами, распластанными, как на ближневосточных рельефах. Танцующие или пирующие виноградари – это те же тяжеловесные гончаровские идолы, что и в других картинах, однако сидящие за столом фигуры вызывают уже и иные ассоциации – то с «пиром в Кане», а то и с «Вечерей». Это скорее уже не русские крестьяне, которых мы могли еще подразумевать и в «Дровосеках», и в «Косарях» (оба из частных

собраний за рубежом), или даже и в сборщиках яблок, но вполне библейские персонажи с эпической медленностью движений и мимики.

В другом полиптихе, «Жатва», определенно усиливались уже и собственно апокалипсические интонации, придающие расширительное или, быть может, метафорическое значение даже и самому названию цикла. Картины на темы сельскохозяйственных забот здесь уже в очевидном меньшинстве («Жатва», «Ноги, мнущие виноград»), а основная их часть – либо отвлеченные образы судьбы и жизни («Пророк», «Павлин», «Птица-Феникс»), либо чисто апокалипсические картины божьего гнева или возмездия («Дева на звере», «Город, заливаемый водой», «Ангелы, мечущие камни на город»). Все полотна залиты сверкающе-светлыми желтой или алой красками. Но если в «Павлине» или в композиции «Ноги, мнущие виноград» это еще краски солнца, растящего виноградные ягоды или освещающего перья жар-птицы – павлина, то в «Ангелах, мечущих камни на город» это цвета пожара, пламени, и языками того же пламени кажутся нам крылья ангелов, парящих над поверженным городом.

И уж совсем сгущенно-апокалипсическими предстают «Четыре евангелиста», явившиеся уже не в виде символов, но в своей собственной человеческой ипостаси. Я.А.Тугендхольд назвал этот тетраптих самым лучшим произведением Гончаровой и итогом ее двенадцатилетней работы[74]. Здесь, как в «Евангелистах» Дюрера, на узких, вытянутых вверх холстах сопоставлены четыре суровые фигуры и, как на архаических фресках, выступают из мрака насупленные «идольские» лики, диковинно-мрачные взгляды и пальцы, то упертые в свитки и лбы, то вопрошающе поднятые кверху. Тетраптих, как уже было сказано,– целиком одно произведение, в котором отдельные полотна не более, чем «створки складня». Холсты объединены и разбеленно-серым цветом свитков, и охрой лиц, ступней и рук, а главное – контрастом излюбленных художницей в ту пору «сияющих» и «кучных» ультрамарина и фиолетовой, серой и зеленой. Только при таком восприятии в целом и прочитывался одухотворенный смысл сурового гончаровского ансамбля: его широкий строй не устраняет ощущений ни сдавленности, ни мощи; переходя от фигуры к фигуре с их то развертываемыми, то свертываемыми свитками, то склоненными, то поднятыми лбами, зритель словно присутствует при биении примитивной мысли, удрученной первыми вопросами, ощущает и ее стиснутость, и узость, и вместе ее первобытную, неистовую силу.

Тяготение к живописной плоскости, к ее экспрессивным формам, вытянутым то вверх, то в стороны, казалось, сближало Гончарову с монументалистским крылом новейших живописных течений с его привязанностью прежде всего к ритмическому движению формы[75]. Однако определяющая сердцевина ее искусства принадлежала все же к тому направлению, к какому относились Ларионов и Кончаловский, Машков и Лентулов. В то время как у «монументалистов», подобных Павлу Кузнецову, основное – уже сложившийся образ, каким он предстал перед их воображением, у Гончаровой на первом месте — само неостановимое *действо живописи*. Недвижная косность фигур или насупленных «идольских» масок была, как уже говорилось, скорее исходной точкой фантазии Гончаровой, а ее глыбоподобные персонажи – как бы сгустками той примитивной энергии, которую ей неустанно хотелось «разрешить» в динамический «жест» руки, вооруженной кистью. Дерзкий вызов «стремящейся» кисти недвижной и косной силе примитива и был художественной «солью» искусства Гончаровой, более всего выявляя ее одухотворенно-волевую устремленность.

Живой напор гончаровской живописи был необычайно нагляден уже и в серии «Сбор плодов». Мазки ложатся с кирпичной тяжестью, чаще всего вертикально, создавая сгущенную и вместе обильную соками кладку. Плотно-желтые и густо-зеленые, они огрубляют свисающие сверху дубовые листья, плотными массами лепят фигуры крестьянок, как бы наполняя их своим собственным усилием. Вместе с тем в подобных полотнах красочный слой во многом еще кажется сырым и аморфным, а впечатление от «жеста» живописи еще заслоняется эффектом кон-

трастирующих броских красок. В дальнейшем, все решительнее обостряя динамичность кисти, Гончарова все более концентрировала и упрощала палитру; в одном из интервью для московских газет, возражая против причисления ее к импрессионистам, она утверждала, что старается «достигнуть твердой формы, скульптурной отчетливости и упрощения рисунка, *глубины, а не яркости красок*» (курсив мой. – *Г.П.*)[76].

Под «глубиной» художница имела в виду скорее сосредоточенность, нежели цветовую сдержанность красок. Если в натурных холстах она работала, как правило, красками «всей палитры», то и в иконах, и в примитивистских холстах отбирала немногие локальные тона, которые использовала почти так, как их используют в цветной гравюре, где печатных досок бывает столько, сколько художником отбирается цветов. «Глубина» таких красок достигалась контрастами участков плоскости, залитых разными цветами, как это было, например, в «Пирующих крестьянах», где голубой, зеленый или красный цвета усиливались контрастом с черным или глубоко-синим.

В пределах таких лапидарных и мужественных, то насыщенно-звучных, то почти монохромных («Сбор хвороста», ГТГ; «Иней», ГРМ) красок и развертывался «стремящийся жест» гончаровской кисти, в котором так же много слияния с необузданной силой примитива, как и дерзкого вызова этой силе. В «Сушке белья» дугообразные удары кисти словно иссекают поверхность холста, «вырубая» из красочных пятен приземистые фигуры прачек. Нередко гончаровские мазки соединялись в уплотненные «пучки мазков», как это было в «Борцах» (С.Л. и ГРМ), где на кирпично-коричневой арене под ногами борцов тоже завязывается своеобразная схватка разнонаправленных, хотя и одноцветных, сгустков мазков. Еще более характерен «косящий» мазок, напоминающий экспрессивные «движки» средневековой живописи. Его существо было не столько в движении кисти, сколько именно в ее последовательно, раз за разом воспроизводимом «стремящемся жесте», благодаря которому красочная кладка приобретала своего рода «зазубренную» фактуру. Во многих холстах художница как бы специально усиливала это «косящее» впечатление от фактуры очертаниями предметов, их деталей,– например, в «Хороводе» с направлением мазков перекликаются и спорят и направления заостренных углов косынок баб или косых складок их юбок, а в более позднем «Зеркальном шкафу» («Зеркало», частное собрание за рубежом) и мазки и линии шкафа и зеркала одинаково построены на пронзающе-острых углах.

В ярко-цветных и плоскостных полотнах девятичастных серий 1911 года динамический жест гончаровской кисти был склонен порой вообще обособиться от локальных цветовых плоскостей. В «Пирующих крестьянах» его имитировали косые складки скатерти на столе, как и вообще угловатые охристые очертания фигур, подражающие контурам трафарета. В «Жатве» же это были уже совсем отделившиеся от предметов экспрессивные штрихи или дуги, прокладываемые художницей прямо поверх живописи и осознававшиеся в одних случаях как струи виноградного сока («Ноги, мнущие виноград»), а в других – возможно, как траектории низвергающихся на город камней («Ангелы, мечущие камни на город»).

И все же наиболее убеждающие результаты достигались тогда, когда «стремящийся жест» гончаровской руки и кисти не отделялся от реальной красочной кладки. В таких холстах это было действительное «воздвижение живописи», одновременно и затрудненное и сильное, протекающее непосредственно на глазах у зрителя. Так было, например, в превосходном «Курильщике», где энергические, темные удары кисти по светлой рубахе одновременно оставались и складками этой рубахи, а в других местах – очертаниями глаз или пальцев. Однако в особенности выразительна подобная же экспрессия кладки в уже рассмотренных «Евангелистах». Живопись этих «станковых фресок» – грязно-черное месиво, в гуще которого пронзительно вспыхивают фиолетовая, синяя и зеленая краски.Гончаровские «пробелá» среди черно-синих и черно-зеленых «притенений» выглядят

первозданным светом, пробивающимся сквозь первозданный мрак. В угрюмых «болванах» со свитками в руках есть«дикая духовность земли и глины», и она как бы рвется наружу в зазубренных, косящих «движках» неуемной, примитивно-одушевленной кисти.

* * *

С искусством Ларионова мы попадаем в сферу иного примитивизма, который, как уже говорилось, ближе подведет нас к ведущим тенденциям «Бубнового валета» 1910 года. Художника влекли как раз те образцы низового городского творчества, какие мы выше относили к *примитиву фольклорному*. Это лубки не церковные, а связанные с балаганным театром, а рядом – сюжетные вывески над провинциальными лавками, тоже не «серьезно купеческие», а во многом гиперболичные и по своему духу фольклорные. Иными были и приемы их интерпретации. В той двойственности слияния с примитивом и остранения от него, о которой уже говорилось, оттенки остранения у Ларионова преобладали, вызывая то лукаво-насмешливые, а то и дерзко-брутальные интонации, определявшие в примитивистские годы всю неповторимость его манеры[77].

Эта манера была подготовлена сложным развитием Ларионова до 1907 года, художественно более значительным, чем допримитивистский период Гончаровой. Обычно начало его творческой биографии ассоциируют с группой пуантелистских пейзажей 1902–1906 годов, среди которых – прославленные Н.Н.Пуниным «Верхушки акаций» или «Розовый куст» из Русского музея[78]. Однако пуантилистским холстам предшествовали работы еще конца 1890-х и начала 1900-х годов, где преобладали не пейзажи, а жанры, и не пуантилистски-цветная, а скорее монохромная и слитная живописная манера. В собрании А.К.Ларионовой в Париже сохранились не только более этюдные («Еврейская лавочка. Тирасполь», 1900), но и совершенно законченные образцы провинциальных пейзажей и жанров начала столетия («Сумерки», «Зимний пейзаж с фигурой», «Офицеры, играющие в карты»[79]), и можно предположить, что характерная для этих полотен сплавленная и пастозная, в большой мере «серая» манера продолжалась в отдельных работах вплоть до середины десятилетия.

Эту монохромную, «серую» манеру и в самом деле хочется рассматривать как первоначальную. Серый цвет этих небольших произведений не был похож на серый в одновременных вещах, например, Серова или Коровина. Там сочетание серых и цветных тонов могло отдаленно напоминать соотношение карандаша и цвета в рисунках, подцвеченных пастелью или акварелью, где нецветное, монохромное непосредственно сопоставлялось с цветным. В ларионовском «Зимнем пейзаже с фигурой» все серое месиво мазков воспринимаешь как «потенциально цветное». Это была как бы еще не дифференцированная на отдельные цвета «исходная» цветовая стихия. Основная ее черта – живописное единство поверхности, как будто сплавленной, еще нерасчлененной,– черта, которая сохранилась у Ларионова и в последующих работах, в которых отдельные цвета постепенно как бы все более обособлялись. Такое обособление начиналось, в частности, в «Фабрике» (собр. Я.Е.Рубинштейна), где охристо-рыжие массы кирпичного дома как будто рождаются из серых живописных масс, никак не порывая с ними ни в тоне, ни в общем ощущении единства поверхности, и в «Пивном натюрморте» (ГРМ), где темно-синие краски фона и желтые сыра тоже еще как будто «помнят» о своем первоначально слитном «живописном составе».

В пейзажах 1904–1906 годов Ларионов отчасти сближался с крылом «союзовского» пуантилизма («Сирень», С.Л.). Имея в виду его близость к некоторым живописцам «Союза», С.Глаголь написал однажды, что Ларионов «талантливый прирожденный реалист, в сущности даже очень недалекий от целой плеяды других современных реалистов»[80]. Такие пейзажи, как «Розовый куст после дождя» (1904, ГРМ), и в самом деле внешне похожи на работы союзовских пуантилистов. Как раз исходя из этой их общей живописной техники, Н.Н.Пунин и называл

Ларионова «импрессионистом», подчеркивая в то же время в сравнении с другими союзовскими «импрессионистами» «превосходство его живописного темперамента, тонкость его восприятия и чистоту его творческой стихии»[81].

В действительности Ларионов уже тогда уходил не только от принципов пуантилистов «Союза», но и от приемов импрессионизма. Около 1902–1903 годов он присматривался, например, к манере позднего, то есть по существу уже постимпрессионистического Моне, под воздействием которого писал серии «Угол сарая», «Розовый куст» или «Море», создавая, по свидетельству современников, до сорока холстов с одного мотива. Впрочем, и эта стадия была кратковременной, ибо пейзажи 1904–1906 годов (например, «Верхушки акаций», ГРМ) уже не несут никаких следов интереса не только к меняющемуся освещению, но и к световоздушной среде вообще, и такие названия, как «Купальщицы утром» или «Рыбы под заходящим солнцем», Ларионов давал своим холстам, по-видимому, уже только по инерции.

В эту пору в «Руанских соборах» Моне не только Ларионова, но и художническую молодежь из его окружения всего более привлекала не передача света, но самое зрелище живописной фактуры. Вот как писал об одной из этих картин из коллекции С.И.Щукина Н.Д.Бурлюк, вкусы и глаз которого сложились именно в ларионовской среде. «Здесь близко под стеклом росли мхи, нежно окрашенные тонко оранжевыми, лиловатыми, желтоватыми тонами, казалось – и было на самом деле – краска имела корни своих ниточек – они тянулись вверх от полотна»[82]. Живописную фактуру воспринимали как нечто органически растущее («здесь близко под стеклом росли мхи... краска имела корни своих ниточек»). Любопытно, что такое же ощущение этих холстов поддержал впоследствии и К.С.Малевич, по словам которого, их «цветные пятна» «шевелятся, растут бесконечно» и «весь упор Моне сведен к тому, чтобы вырастить живопись, растущую на стенах собора»[83].

Повышенное значение живописной фактуры характерно и для Ларионова. Уже в картинах «серой» манеры наслаивающаяся «кора мазков» становилась едва ли не наиболее остро воспринимаемым «живописным фактом», а далее зрелище движущейся кисти делалось и более разнообразным, как бы не теряя вместе с тем связи с «живописной сплавленностью» первоначальных, монохромных произведений. В то время как Гончарова избавлялась от глубины пейзажей, загораживая ее фигурами сборщиц плодов или завешивая фигурными зелеными листами, Ларионов писал своих рыб лежащими непосредственно на песке, глядя на них сверху вниз, с высоты своего роста, и еще более последовательно исключая все впечатления пространства. Все внимание – на живописной поверхности более квадратных, а не вытянутых, как у Гончаровой, форматов, где на наших глазах опять «выслаиваются» непрозрачные серебристые или розовые мазки, укрывающие рыбьи тела, распростертые от одного до другого края холста.

В пределах той «предэкспрессионистской», в широком смысле, вангоговской традиции, к которой мы выше относили Гончарову, Ларионову принадлежало вполне самостоятельное место. Его увлечение живой натурой свободно от драматизма, не связано ощущениями материальности или тяжести. Кусты и деревья на его пейзажах не внедряются в землю корнями, но протягивают вверх по холсту как будто стелющиеся побеги, проникнутые спокойным светом. Не меняющийся, как у импрессионистов, но как бы *внутренне одушевленный свет, проникающий все живое,* – вот как можно было бы определить самое общее впечатление от ларионовского искусства. Недаром, намного позднее, в набросках к одной из статей 20-х годов Ларионов записал в качестве формулировки своего живописного credo: «не пленэр, а жизнь снаружи»[84].

Интерес к «растущей натуре» и «жизни снаружи» (с акцентом на слове «жизнь») неустанно звал тогда Ларионова в его родные места, в Тирасполь, где его встречали зеленый сад и цветущие розовые кусты. Как о чем-то каждодневно-привычном вспоминал он позднее об одном из тираспольских утр: «я установил

наклонно дверь, снятую с петель в маленьком флигеле моей бабушки, набил на нее холст и начал писать кусты цветущих роз»[85]. На смену «уголкам сада» приходили «сады после дождя», гуляющие индюшки или фигуры купальщиц среди зелени, а затем опять и опять все те же розовые кусты в совершенно высветленных — и очень ровных — светло-зеленых или светло-синих гаммах.

Все эти летние вереницы холстов уже не отвечали нашим привычным представлениям о жанрах. «Верхушки акаций» так же мало могли быть причислены к пейзажу, как многочисленные «рыбы» — к натюрморту. Быть может, это фрагменты «пейзажей с рыбами», точно так же «пейзажем с волами» надо было бы назвать полотно, вмещающее полколеса телеги и двух лежащих волов, не вошедших в формат целиком («Волы на отдыхе», 1906, С.Л.). Значение отдельных мотивов ослабевало. Взгляд живописца словно скользил по окружающим его предметам: устремляясь наверх, встречал древесные ветви, купающиеся в весенней голубизне, а возвращаясь под ноги,— пасущихся гусей или поросят, разгуливающих индюшек, одна из которых попала в прямоугольник холста, а другая — наполовину вышла за его пределы («Индюшка», 1905, ГРМ). Все эти обрывки или фрагменты натуры объединяло исключительно качество внутреннего тяготения и роста. Ведь ларионовских «рыб» не воспринимаешь как «nature morte'ы» не только потому, что они лежат не на столе, а на земле под ногами. Это прежде всего *живая натура, вдобавок не выключенная из ее живого окружения*, и во всем своем широчайшем охвате мотивов Ларионов оставался неизменно верен этому ее специфическому свойству.

И именно этому общему свойству — а отнюдь не характеру отдельного куска натуры — подчинялась и необычайно непосредственная и «невесомая», почти наивно-легкая, и в то же время методически-последовательная манера Ларионова. Художник более, чем кто-либо из живописцев его круга, воспринимал свою работу как процесс «выращивания живописи». (Не исключено, что, находя «растущую живопись» в наслаивающихся мазках Моне, сами эти живописцы воспринимали картины Моне уже как бы «глазами» ларионовского искусства.) Ларионовская кисть не только *изображает* в ранних холстах цветущую зелень кустов и деревьев, но и почти *передает* своими последовательными движениями самое растительное, тянущееся устремление травы и ветвей. Раздельные ларионовские мазки — удлиненные и вытянутые вверх, с просветами воздуха или светлого фона, холодно-зеленые или желтые — настойчиво устилают поверхность холста, подобно тому как зелень устилает садовую землю. Тугие и вязкие — почти без масла,— они словно льнут к живописной поверхности, вытягиваясь продолговатыми рядами или чередуясь кое-где с побегами линий, веерообразно расходясь в зеленых кронах деревьев.

И вот все это ощущение «витальных тяготений» природы целиком вошло затем в фовистскую ларионовскую фазу, начавшуюся, как и у Гончаровой, с 1907 года. Эта фаза была уже подготовлена натурными вещами предшествующего сезона, когда в изображениях «Гусей» и «Рыб», «Верблюдов» и «Гончих» (все — С.Л.) появился характерный карминный контур — как бы предчувствие цветового обострения 1907—1910 годов. Однако основные изменения произошли уже после поездки с Дягилевым в Париж на выставку «Осеннего салона» (1906). Подобно другим фовистам, Ларионов открыл для себя приподнятую цветность юга, проделав это, никуда не путешествуя — на тех же тираспольских мотивах, находящихся в непосредственной близи от «маленького флигеля бабушки» и от импровизированного мольберта, сделанного из двери, снятой с петель.

В написанных уже следующим летом натурных полотнах возрастала прежде всего энергия мотива, усиленная красочная активность. Воздействовала не только яркость красок, но и сосредоточенность их звучания. Зеленые и желтые массы листвы и песка собирались в плотные броские пятна, а между ними вторгались столь же энергичные сгустки синих теней или кроющего ультрамарина неба. Менялось и общее ощущение живописной поверхности. Если раньше живописное

единство достигалось последовательным «вмазыванием» продолговатых тугих мазков, то теперь обращение кисти с холстом становится все более решительным. В натюрмортах с деревянной колодой, с табуреткой и венским стулом (частное собрание за рубежом), с зелеными грушами (С.Л., все около 1907 года) фиолетовые и охристые, коричневые и зеленые тона сгущаются в неровные пучки мазков, направленные под углом друг к другу. В более позднем желто-зеленом «Пейзаже с гусями» из частного собрания за рубежом к этим пучкам или сгусткам мазков, охватывающим землю и зелень, прибавляется и густо-ультрамариновые изогнутые линии, огибающие массы зелени. Кажется, для того чтобы уложить на поверхность холста кричащую зелень и желтизну, белых гусей и небесную синь, художнику уже недостаточно густо втертых в эту поверхность интенсивных красочных пятен. Нужны еще и их огрубленные контуры, способные прочно связать цветовые участки с фактурой картины.

В новых холстах ощущение «живой» натуры стало особенно обостренным. Если раньше это был мир в основном «зеленый» и «растущий», то теперь он и динамичный и движущийся. Трактовка растительных и животных движений и форм иногда почти и неразличима. Уже положенные кучкой груши в натюрморте из Русского музея с их вытянутыми все в одну сторону черенками-шейками воспринимались почти как живые существа, а в более поздних «Павлинах» (1910, С.Л.) сходство еще сильнее обостряется: совершенно одинаковыми движениями кисти рисует художник и ножки цветов, и узкие прутики поджатых павлиньих лапок, чередуя цветы на кустах с цветами на расправленном птичьем хвосте. В «Пейзаже с лошадьми» (частное собрание за рубежом, другой вариант – ГРМ) привлекают тянущиеся и тоже почти «растительные» движения животных. Художник как будто проигрывает различные оттенки склонения голов, вытягивания шей или переступания ног. Лошадиные спины и шеи протягиваются на картине и вправо и влево, как тянутся ветви, отходящие от стволов.

Значительно обостряется и знакомая нам фрагментарность более ранних натурных композиций. С одной стороны, пожалуй, именно во второй половине 1900-х годов появились у художника настоящие портреты или натюрморты в собственном смысле слова, то есть изображения не разбросанных рыб на песке, но лежащих на столах предметов («Натюрморт с подносом и раком», 1908–1909, музей П.Людвига в Кельне; «Ноготки и филокактусы», 1910, С.Л.), а с другой – достаточно многие из этих полотен подчеркнули как бы случайную скадрированность выбранных мотивов, послужившую и здесь основой своеобразной «незакрепленности» или перетекания живописных жанров.

Некоторые натюрморты вызывают отдаленные ассоциации со знаменитым «Стулом» Ван Гога из лондонской галереи Тейт. Постановки выглядят кусками интерьера, как бы случайно попавшими в поле зрения. В «Натюрморте с колодой» это поле охватывает маленький столик, деревянный чурбак с лежащими на нем предметами, кусок деревянной лестницы слева, а повыше – две ножки не попавшего в кадр стула. Как всегда, избегая глубины, Ларионов смотрит на эти предметы сверху, с высоты человеческого роста (точка зрения стоящего у мольберта живописца), тем самым его столы и табуретки изображены не на фоне стены, а на фоне пола, они, как правило, повернуты под углом к обрезам холста, и их линии и пучки мазков ориентированы на диагонали картины, повышая тем самым экспрессивность композиции. Нередко подобные постановки воспринимаются как части не только интерьера, но и более широкого окружения. Излюбленный ларионовский прием – соединение натюрморта с открытым окном и открывающимся за ним видом на двор с растущими кустами и гуляющими животными. В «Натюрморте с цветами» (ГТГ) на заднем плане видна передвигающаяся по двору человеческая фигура, а в «Натюрморте с соломенной шляпой» (частное собрание за рубежом) – пасущиеся под забором индюшки.

Процитируем отрывок из поздних воспоминаний Ларионова, рассказывающих о лете 1906 года. Ларионов получает письмо от Дягилева, приглашающее

его на выставку «Осеннего салона» в Париж: я «услышал хлопанье железной ручки о калитку – и голос почтальона: «Панич, панич! Вам письмо». Через забор, около калитки, свешивалась рука с письмом. Калитка от дома была на порядочном расстоянии – и длинная толстая доска вела к ней. – За ночь она остыла, и доска, как сейчас помню, была прохладной, когда я шлепал по ней босыми ногами. Ее еще не успело согреть утреннее солнце. Письмо уже летело, качаясь в воздухе, и упало на сырую траву около доски, когда я подбежал к калитке»[86].

Поражает и тонкая, и вместе обостренно-чувственная поэзия, какой окрашен для художника весь окружающий его солнечный мир. В воспоминаниях – такая же фрагментарность восприятия окружающей обстановки. Уже привыкнув к стилю натурных ларионовских полотен, как будто видишь на одном из них и охристо-фиолетовую «прохладную» доску, по которой «шлепают» босые ступни, и свешивающуюся поверх забора руку почтальона, и письмо на мокрой траве. В «Букете с босыми ступнями» (частное собрание за рубежом) именно так и изображены струя воды, откуда-то льющаяся на цветы, стоящие в горшке на земле, а рядом – босые ноги человека, как видно, и поливающего цветы из лейки (возможно, эта работа послужила одним из истоков для композиции Гончаровой с ногами, мнущими виноград). И вместе с тем фрагментарность неотделима от ощущения целостности жизни. Весь тираспольский урожай холстов, относящийся к нескольким летним сезонам до 1910 года включительно, производил впечатление как бы единого, нерасчленимого на отдельные темы мира, где оранжевое южное солнце заливает песок и зелень, где из открытого окна в «маленький флигель бабушки» падает яркая световая полоса, и солнечный свет, попадая на доски стола и на ведерко с цветами, погружает все остальное в прозрачно-светлую охристо-фиолетовую полутень.

* * *

Но около того же 1907 года в искусство Ларионова, как и Гончаровой, впервые вторгается примитивистская струя. Ее влияние усиливалось от года к году, достигнув апогея в 1910–1911 годах. Если поначалу она охватывала главным образом жанровые полотна, подобные «парикмахерам» или «турецким курильщикам», написанным не с натуры, то к 1909–1910 годам все более энергично проникала и в произведения натурной линии.

Удобнее, как и в разделе о Гончаровой, начать с этих натурных произведений. В то время как у Гончаровой такие работы непосредственно не затрагивались примитивизмом, у Ларионова уже очень многие из них приобретали примитивистскую окраску. Это был как бы «колорит примитива» в самой кружащейся жизни, прямо связанный с ее провинциальным своеобразием.

Признак такого колорита – характерные «приемы снижения». Весь провинциальный «тираспольский» обиход в произведениях Ларионова конца 1900-х годов – заостренно сниженный обиход. Это быт, где под ногами гуляющих на городском бульваре шныряют гуси и поросята, где цветы в горшке, вместо того чтобы стоять на столе или ином возвышении, составлены на землю, в буквальном смысле «под ноги», а рядом с ними – и сами эти ноги, босые и загорелые и, как и цветы, обрызганные откуда-то падающей струей воды («Букет с босыми ступнями»). Во всем царит своего рода «стихийная событийность». На смену лежащим рыбам или разгуливающим индюшкам явились индюшки, несущиеся «сломя голову», бегущие поросята; в «Цыганке» (1908, частное собрание за рубежом), которую Ларионов показывал и на «Золотом руне», и на «Бубновом валете» 1910 года, куда-то устремлены наклоненные, едва не падающие фигуры обнаженной цыганки (с лицом Гончаровой), голого мальчишки и несущейся вскачь собаки. Везде достигает обостренного выражения то чувство раскованной, ничем не регламентированной свободы движений, которое заметно и в натуре, и во взгляде художника, передающего эту натуру. Вода привольно хлещет через края кувшина, не менее вольно расставлены на земле босые ступни, и так же вольно скользит

по натуре рамка ларионовского изображения, задерживаясь на предметах, казалось бы, вовсе и недостойных изображения на картине.

Некоторые из натюрмортов, трактующих такую «заведомо сниженную» предметную среду, даже и получали название «трактирных». Снижение — не в выборе предметов, но в аффектированной непосредственности их комбинации на полотне или даже в их собственном «поведении» в картине. Столы в таких постановках, вместо того чтобы чинно стоять вдоль стены, нацелены углами на зрителя, а съехавшие со своих мест предметы участвуют в ничем не управляемом скольжении по их поверхностям, рискуя наткнуться друг на друга или не удержаться на краю стола. В одном из «трактирных» натюрмортов (частное собрание за рубежом) половина французской булки лежит не на плоской, но на выпуклой стороне, а между булкой и стаканом — какая-то беззаконная рюмка, «заблудившаяся» на бумажной скатерти. В «Натюрморте с подносом и раком» такое же круговращение охватывает, помимо половины булки, и несколько глиняных бутылок с пивом, и вареного красного рака, лежащего на белой салфетке.

Интересно, что в «Натюрморт с подносом и раком» Ларионов впервые ввел овальный поднос, изображающий зимний пейзаж, а в качестве фона — обои, отпечатанные (как и у Гончаровой), очевидно, по его собственному рисунку[87]. И поднос, и обои выполняют здесь ту же роль, какую в других натюрмортах играло открытое окно с передвигающейся по двору фигурой или бегущей индюшкой. Они как бы раскрывают изображенное замкнутое пространство, уводя ассоциации зрителя к более широким, отчасти и воображаемым, «российско-восточным» просторам. На обоях, тему которых можно было бы обозначить как «детские игры»,— русская церковь, чем-то похожая на пагоду, какие-то русско-восточные девочки в кринолинах, мальчики на лошадях или мальчик, играющий на дудке. В самой композиции рисунков, широко разбросанных по фону, все то же ощущение свободы, вернее, ничем не скованной воли, которую Ларионов ассоциировал с российскими просторами. И те же пространства угадываются на рисунке подноса, где между заснеженной землей и небом не видно горизонта, а избы уходят куда-то ввысь. Пейзаж на подносе, с таким же светлым, как на обоях, фоном, способен почти что сливаться с голубоватым полем стены, недаром поднос и поставлен вертикально, позади предметов, вплотную к оклеенной обоями «трактирной» стене.

И в этот привольный и движущийся обиход Ларионов порой включал и человеческие фигуры. Персонажи иных портретов («В.Хлебников», «В.Бурлюк» — С.Л. и музей С.Пьер в Лионе) как будто случайно попадают в рамку изображения, Бурлюк — во время упражнения с гантелью, Хлебников — бредущим по двору, не отрываясь от книги. «Скользящая рамка» захватывает и фрагментирует их фигуры, срезая каждую по колена и усиливая, особенно в «Хлебникове», подвижный, почти что жанровый характер образов.

К 1910 году ларионовская кисть становится все более шаржирующе-резкой. Густая, черная обводка кистью очерчивает в «Хлебникове» контуры белой рубахи и книги, лицá и руки, и с той же резкостью, как будто наотмашь, сопоставлены заборно-красная краска тела с мазками зелени, густо-синяя тень штанов с ослепительным тоном «опожаренного» солнцем песка. Владимир Бурлюк на портрете предстает каким-то сгустком грубой энергии, в широкой рубахе, наброшенной на «бычью» шею, с гантелью, зажатой в кулак. Однако кисть живописца орудует еще энергичнее, и еще решительнее и «злее» соотнесены грубо-черные очертания фигуры и желтые полосы подрамников, зеленые пятна рубахи и горящая медно-красным жаром краска лица и штанов.

Противоположный полюс среди работ 1907—1911 годов — уже собственно «вывесочные» полотна. Не «колорит примитива» в провинциальной жизни, но сами произведения примитива вдохновляли там Ларионова. Стиль провинциальных вывесок обладал тогда для художника какой-то неотразимой привлекательностью. В нем ощущалось присутствие все той же «витальной силы», что и в динамичной, почти брутальной натуре примитивистских натурных холстов.

В серии «Парикмахеров», продолжавшейся, очевидно, с 1907 по 1909 год, Ларионов не изображал провинциальные вывески, но воспроизводил их стиль, их приемы. На этом и основывалась своеобразная игровая природа его примитивистских жанров – все то же «преобразование чужого в свое», о котором уже шла речь в разделе о Гончаровой. Характерный вывесочный прием – например, распластывание фигуры на плоскости – оставался, с одной стороны, приемом, присущим примитивному стилю, а с другой – становился чертой ларионовской живописи. В нем соединялось стремление слиться с искусством вывесочника, напитаться его наивной бодростью и, одновременно – остраненное, любовно-насмешливое его восприятие, включавшее оттенки лукавой шаржировки. Изображая, например, «офицерского парикмахера» (частное собрание за рубежом), Ларионов с увлечением утрирует те самые черты, какие утрировал и вывесочник, тем самым как бы внутренне объединяясь с примитивом. Если у вывесочника офицерская грудь молодцевато выпячена вперед, то Ларионов выкатывает ее еще азартнее, усы парикмахера становятся еще пронзительнее и острее, и еще длиннее занесенные над головой клиента ножницы, которыми можно отрезать голову. И вместе с тем живописец, как ярмарочный раешник, с улыбкой показывает публике комические детали изображения: аляповатую радостность красок — голубых, зеленых или бордовых, лихую замысловатость подставки под зеркалом или торжественность свисающего сверху занавеса с кистью.

И к той же группе произведений можно отнести так называемые «турецкие» сцены, материалом для которых послужили впечатления отнюдь не от Турции, ибо в Турции Ларионов не бывал, но, разумеется, опять от вывесок, только на этот раз от вывесок «турецких» кофеен или табачных лавок[88]. В некоторых из них художник варьирует экзотические «турецкие» мотивы, в которых отразились, возможно, и образы восточных лубков, которых было немало в его собственном собрании[89]. «Два турка, курящие трубки» (Русский музей) решены в почти таких же розово-красных, зеленых и синих «вывесочных» тонах, как, скажем, и «Парикмахер» из того же собрания. И еще более «вывесочно» выглядят «Барышня и служанка» (частное собрание за рубежом), где на зеленом фоне изображена претолстая курильщица, сидящая на черном с малиновым диване и затягивающаяся трубкой, а по сторонам – обнаженная турчанка апельсинового цвета и «подвешенные» на половине высоты картины графин и рюмка с вином.

В таких полотнах на смену растущим, тянущимся устремлениям ларионовского натурного мира приходила недвижная распластанность фигур на плоскости, а подчеркнутая фрагментарность сменялась аляповатой расставленностью фигур по нижнему краю холста. И однако неуемная энергия, присущая ларионовскому живописанию, не становилась от этого ни на йоту меньше, хотя имела источником уже не энергию живой натуры, но как бы саму внутреннюю энергию примитивного стиля.

Наконец, между собственно «вывесочной» и «натурно-провинциальной» линиями располагалась в период с 1907 по 1911 год еще одна, третья линия, где особенности крайних направлений как будто сближались и взаимопроникали друг друга. Например, «Танцующие» (1908–1909, ГТГ) самой динамичностью сцены, угловатой экспрессией сцепленных, скорее дерущихся, чем танцующих, фигур, примыкающие в целом к натурной линии, делают в то же время решительный шаг в направлении вывесочного примитива. Танцующие пары заметно расставлены вдоль плоскости картины (чего совершенно нет во фрагментарной «Цыганке»), приближаясь к тому композиционному решению, которое восторжествовало в «Прогулке в провинциальном городе» (около 1909, ГТГ). Впрочем, «Прогулке» предшествовали еще и такие провинциальные жанры, как «Ресторан на берегу моря» (около 1906, собрание Денисовых в Москве) с его тоже почти что фризовым размещением фигур вдоль поверхности картины. По сравнению с этой работой «Прогулка» ближе к собственно «вывесочной» линии. Сравним хотя бы вполне «натуральную» собаку на первом плане «Ресторана на берегу моря» с поро-

сенком из «Прогулки», нарисованным подчеркнуто резкими контурными штрихами. В самой «Прогулке в провинциальном городе» тоже еще очень многое идет от тираспольских пейзажей, подобных «Саду в Тирасполе». Это – сочетание провинциальных дам и разгуливающих поросят, свернувшейся собачонки и зелени за забором. Однако фигуры франтов, утвердившиеся на нижнем обрезе холста и неподвижно расставленные по краям композиции, уже очень напоминают клиентов и парикмахеров из «вывесочных» холстов, да и другие фигуры распластаны вдоль плоскости картины, вполне «по-вывесочному», демонстрируя зрителю свои амплуа провинциальных франтов и франтих.

В «Провинциальном франте» (1911) из Третьяковской галереи, равно как и в «Провинциальной франтихе» (1911) из Казанского музея, следует видеть как бы увеличенные фрагменты из «Прогулки», что верно отмечено Д.В.Сарабьяновым[90]. Они обнаруживают еще более явные, чем сама «Прогулка», резко шаржированные, вывесочные черты. К таким же, более укрупненным по размерам, отдельным фигурам принадлежат и «Кельнерша» (1911) из Третьяковской галереи, и «Цирковая танцовщица» (1911) из Омского художественного музея – одна из блестящих ларионовских работ, пожалуй, впервые обратившая на себя внимание на ларионовских выставках в Москве и Ленинграде 1980 года.

Интересно, что если и «вывесочные» («Парикмахеры», «Турецкие курильщики»), и провинциально-натурные («Павлины», «Портрет В.Хлебникова») полотна Ларионова вплоть до начала 1910-х годов оставались ярко-цветными, то в пределах рассматриваемой нами «промежуточной» линии происходило к 1910–1911 годам радикальное ограничение цветности – почти тот самый процесс перехода «от ярких к глубоким» краскам, какой мы отмечали в одновременных «Евангелистах» Гончаровой. И в «Провинциальном франте», и в «Танцовщице» художник приходит к более сдержанным и глуховатым серо-охристым и серо-фиолетовым тонам, не утрачивая, разумеется, обычной красоты и утонченности колорита. Интересно и то, что «Танцовщица» открывала собою и новую для Ларионова область изобразительных прототипов. В то время как стилевым истоком, вернее, объектом для «преображения чужого в свое» в «Прогулке в провинциальном городе» оставалась провинциальная вывеска (недаром в углу картины изображена и сама вывеска шляпной лавки), в «Танцовщице» Ларионов уже очевидно оглядывался на цирковую афишу, изобразив танцовщицу в профиль у станка с сигаркой в зубах, а на фоне – афишу циркового балагана с преследующими друг друга клоуном и клоунессой.

Перейдем теперь к полотнам знаменитого «солдатского цикла» – настоящему зерну ларионовского примитивизма. Цикл создавался, очевидно, частями. Первые картины, две из которых были показаны уже на «Бубновом валете» в конце 1910 года, писались, вероятно, еще до призыва художника в армию, а основная масса, показанная на «Ослином хвосте» (весной 1912 года),– на рубеже 1911–1912 годов, уже после возвращения домой. Не исключено, правда, что Ларионову удавалось выигрывать время для живописной работы и в течение десяти месяцев военной службы. Свободного времени было, как видно, немало. Служа в одном из пригородов под Петербургом, Ларионов, по его собственным словам (переданным А.К.Ларионовой), многие часы проводил в Эрмитаже[91].

«Солдатский цикл» состоял из тех же трех характерных линий. К натурному слою принадлежали «Близ лагеря» (ГРМ) и отчасти «Утро в казармах» (ГТГ), где достигали исключительной тонкости и вместе насыщенной звучности зелено-желтые краски пейзажа с палатками или разбеленные серые и голубые – залитого светом интерьера казармы с солдатскими фигурами. Такие картины, по существу, и не отнесешь к примитивистской солдатской серии. Жанры с солдатскими мотивами, как это верно замечено у В.Жоржа[92], Ларионов писал и в предыдущие годы (например, «Маленький солдатский кабачок» из частного собрания

за рубежом), и ведь те же солдатские мотивы были тогда в ходу и у других живописцев, более всего у начинающего М.Шагала.

Однако такие полотна, как «Курящий солдат» из собрания А.К.Ларионовой или «Солдат верхом» из галереи Тейт, непосредственно примыкают к «Турецкой сцене» или «Офицерскому парикмахеру». «Курящий солдат» отличается от «Парикмахера» фрагментарностью композиции, однако задорной энергией и юмором, а вместе и самим отношением к живописной поверхности вполне становится в ряд с этой типично вывесочной работой. Здесь перед зрителем тоже не столько написанный с натуры солдат, сколько своеобразная вывеска с изображением курящего солдата (быть может, это тоже для вывески табачной лавки?). И отсюда такая же наступательная энергия широкой кисти, каждым мазком как будто утверждающей ту упругую плоскость воображаемого «жестяного щита», на котором написан ухмыляющийся солдат с лихо сдвинутой набок фуражкой и зажатой в зубах дымящейся трубкой. «Солдат верхом» похож на написанную на таком же щите расписную глиняную игрушку. Очень азартно «намалеваны» у Ларионова и поднятый на задние ноги белый в яблоках конь, и сам болванчик-кавалерист с румяными щеками и черными усами, а надпись «8 еск» (8 эскадрон) говорит о том, что прототипом здесь служили уже и не вывески, а те написанные на жести кавалерийские значки (или штандарты), на которых обозначались в кавалерийском обиходе того времени номера отдельных частей.

Наконец, такие композиции, как «Отдыхающий солдат» (ГТГ), «Венера» (ГРМ) или в особенности две композиции «Солдаты» из собрания Л.Хаттона в Нью-Йорке и Эсторика в Лондоне, принадлежат к тому же промежуточному типу, что и «Прогулка в провинции» — с тем же характерным для него ограничением цветности. Работы эти возникали опять как бы на пересечении непосредственно натурной и собственно примитивистской линии, хотя лежащие в основе образцы примитивов здесь уже снова менялись: на смену откровенно вывесочных приемов «Курящего солдата» приходят не менее откровенные приемы лубка.

Полотна этой промежуточной линии особенно интересны для нашей темы. Им свойственно необычайное *обострение «интонаций снижения», выступающих и в мотивах картин, и в присущих им живописных приемах.* Здесь создавалась совершенно особенная творческая атмосфера, приводившая к той «театрализации живописи», о которой мы уже говорили на страницах введения.

Обостренные снижения давали себя знать прежде всего в мотивах картин, как бы развивавших ту линию мотивов, которую мы связывали с «колоритом примитива в самой провинциальной жизни». Нетрудно заметить, что сражающаяся в карты и валяющаяся под забором солдатня — это, по существу, все та же ларионовская «живность», какая росла и передвигалась под теми же заборами в натурных полотнах 1907—1910 годов. Между фигурами солдат — по-прежнему кусты, пасущиеся гуси и собачонки, и такая же «живность» — не поймешь, собаки или лошади — фигурирует во всех картинах уже в качестве солдатских рисунков мелом на заборе. А главное — фигуры солдат изображены в ползущих и протягивающихся, припадающих к почве и стелющихся позах — подобно выпирающим под этими заборами корням каких-нибудь чертополохов или лопухов. Как и в «Цыганке» или «Трактирных натюрмортах», фигуры кружатся в каком-то хороводе по кругу, вовлекая в него и бутылки, и седла, и карты; предметы словно «идут ходуном», так же как и ноги солдат, не то сидящих, не то отплясывающих лихую пляску вприсядку. С.М.Романович верно заметил, что, углубляясь в солдатские сюжеты, художник «был включен в круг той стихийной жизни, в которой все это существовало. Выразить эту жизнь так, как он этого хотел, можно было, передав ее мощную животную основу»[93].

Однако и масштаб и значение такого «колорита примитива» становились в этих холстах уже совершенно иными. Иным стало, прежде всего, значение самих избранных для этих картин сцен. С солдатскими сюжетами в искусство Ларионова входила уже не только провинциальная улица, как это было в вещах предыдущих лет, но вся низовая и грубая стихия российской социальной жизни. «Солдатские темы» все весомее и острее внедрялись тогда в действительность предреволюционной России (в полный рост представляя хотя бы в разделах газетной уголовной хроники). Все большее место занимали они и в искусстве, начиная с Шагала, выводившего в своих парижских гуашах «Солдата с девкой», блуждающего по закоулкам провинциальных местечек, и кончая Блоком, у которого типичные «ларионовские» мотивы, с «Ванькой с Катькой» и «солдатьем», с самой атмосферой «Эх, эх, без креста!», прошли позднее в фигурах «Двенадцати» по улицам революционного Петрограда[94].

Такие мотивы и нужны были мастеру для создания особо обостренного снижающего гротеска. Они способны были задеть и ошарашить зрителя уже одной непосредственной связью с живой повседневностью, еще не «прирученной» и не канонизированной никаким искусством. А ведь сюда прибавлялась и еще более ошеломляющая сниженность самих ситуаций, самих избранных для картины сцен или написанных на ее поле слов. Гуляющие солдаты, словно пьяные бестии, ползут у Ларионова по пустырям под забором, «режутся» в карты и «дерут» на гармониках, окруженные пустыми бутылками и предметами солдатской амуниции.

Однако атмосфера снижений — и в самой живописной манере этих полотен! Если в предыдущие годы «движение живописи» находилось у Ларионова в согласии с сюжетами и формами (вспомним «растительные» тяготения ларионовской кисти при изображении растущей натуры), то теперь — как мы это видели уже и в портрете В.Бурлюка — на смену согласию приходит ощущение «остранения». Резко-брутальная фабула как бы бросает вызов самой руке и кисти художника, и кисть принимает вызов, отвечая напором и резкостью живописной работы.

Вот здесь-то и возникало своего рода театрализованное противоборство мотивов и живописи, развертывающееся на все более акцентированной «авансцене картины». Если в натюрмортах конца 1900-х годов Ларионов избавлялся от глубины, передавая предметы сверху, то в рассматриваемых «солдатских» полотнах он, как и Гончарова, «загораживает» горизонт придвинутым близко забором с нарисованными солдатскими картинками и написанными словами. Ниже забора — поднятая дыбом земля, почти отождествленная с поверхностью холста, а к земле — точно так, как рисунки к забору,— «приписаны» уплощенные силуэты солдатских фигур. На такой обращенной к зрителю плоскости и развертывается гротескный «ход» живописания. В «Отдыхающем солдате» пучки густых разнонаправленных мазков особенно остро выявлены: зеленоватые и охристые, малиновые и серые краски словно отождествлены между собой в своем «красящем веществе» (Н.Радлов), воспринимаясь глазом как некая единообразная «мазь», упрямо и густо «вмазываемая» в полотно. В «Венере» художник обошелся почти лишь одной разбеленной охрой, наглухо втертой в поверхность холста. Воинствующее «втирание» этой охры производит такое же шокирующее впечатление, как и сам вид валяющейся на рогоже девки. Но здесь же и начало того зрительно-живописного азарта, который накануне выступления «Бубнового валета» достигал у Ларионова поистине заражающего воздействия.

Особенно явно обострилась «рисующая обводка» фигур и предметов. В то время как у Гончаровой угловатая «стремящаяся» кисть старалась словно вырваться из объятий ее угрюмых и косных фигур, «простирающаяся» и гнущаяся «рисующая обводка» Ларионова как бы сама останавливала движение персонажей. Ларионовская кисть принимала в этих вещах позу «скоморошьего» вызова, бросая зрителю не только шокирующе низменные сюжеты, но и «оскорбляюще-

грубую» живописную манеру. Вполне отказываясь от «тираспольской» цветности, художник сосредоточивается на разбеленной саже и охре, соединяемой с «грязно-зеленой» и «грязно-малиновой». Глядя на эти холсты, действительно замечаешь, как «лицедействует» ларионовская кисть, как «везет» на себе загустевающее месиво черной краски, оконтуривая черным, как какую-то нечисть, фигуры горланящих солдат, расползающихся по земле в неприкаянно-разухабистых позах. Она как будто овладевает их разгульными поползновениями, примазывая их наглухо к поверхности картин и уподобляя шаржированным солдатским «сюжетам на заборах», открытых Ларионовым во время военной службы.

Ларионовские «приемы снижения» достигали в этих картинах той меры сгущенности, *какая была до того присуща, пожалуй, только лубочному искусству*. Каждому, прочитавшему бахтинского «Рабле», отчетливо ясно, почему обругать или повергнуть в грязь означает на языке народной эстетики воззвать к освежению и обновлению, впрыснуть порцию бодрой крови[95]. Ларионов впитал эти приемы вместе со всей грубоватой и яркой лубочной поэтикой, разворачивая в своих картинах атмосферу веселой и брутальной театрализации, обращенной к «ярмарочному народу».

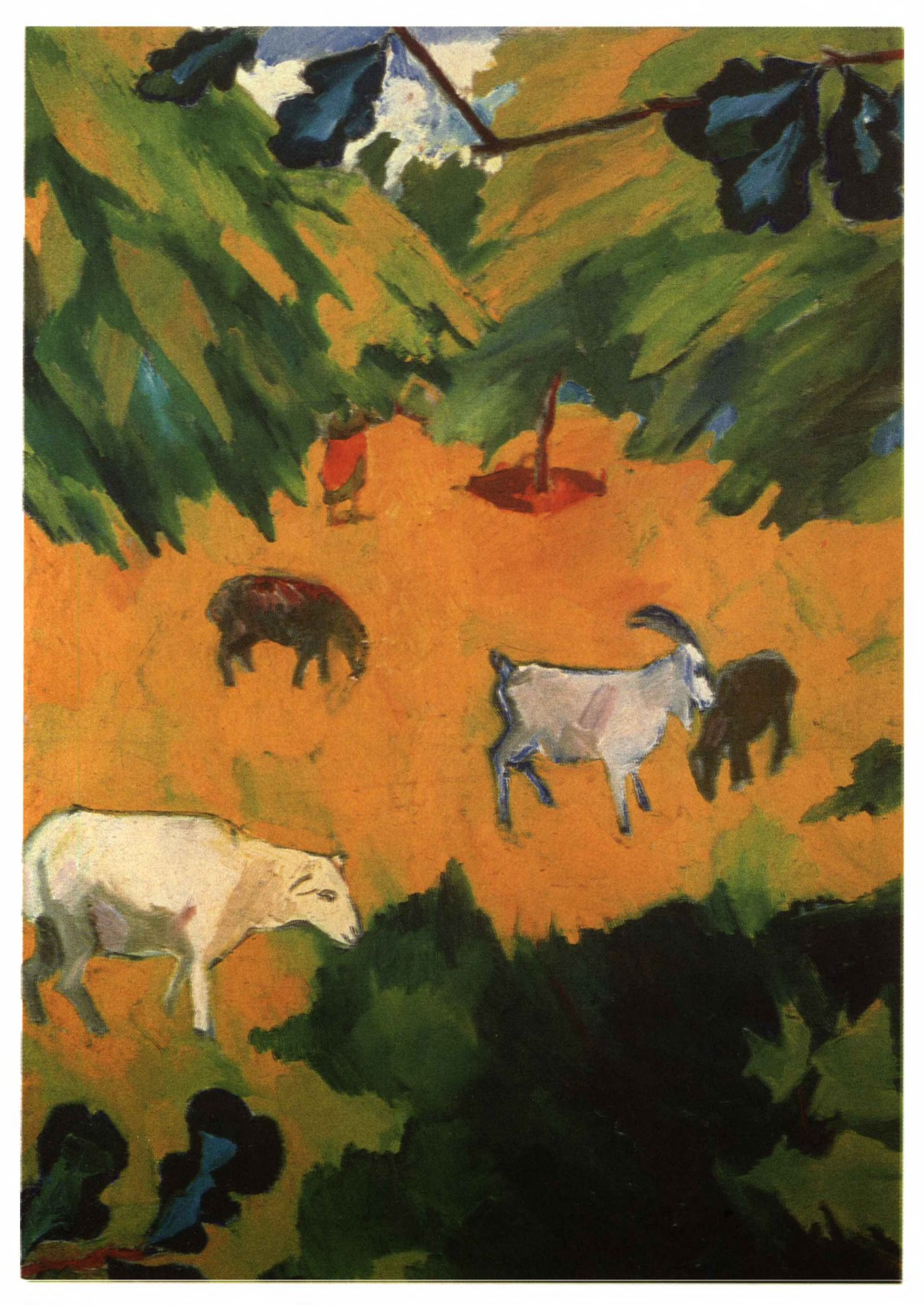
Вот как описывал Бенедикт Лившиц обстановку мастерской, а косвенно и атмосферу живописной работы братьев Бурлюков, в то время творчески близких к Ларионову: «На полу, среди блестящих досекинских туб, похожих на крупнокалиберные снаряды, босховой кухней расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблилками и шпахтелями... Весь этот дикий табор ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордою на строго белевшие холсты»[96]. Создается впечатление, что Лившиц воссоздал как раз ларионовские интонации периода солдатской серии. В противопоставлении «разбойной орды» кистей и сажи «строго белевшим холстам» явно слышен мотив святотатства и надругательства, характерный для Ларионова периода его примитивистских солдатских полотен. Пускай хохочут и тычут пальцами в «закиданные грязью», «распятые» перед публикой полотна, пусть сама кисть живописца обращается с ними «по-скоморошьи» грубо, тем сильнее выступит ее собственная энергия и бодрость, непосредственно воспринимаемая собравшейся вокруг картин «балаганной толпой».

Немаловажно и то, что к этой толпе апеллировали в «солдатских» полотнах нередко и сами изображенные персонажи. И это было уж слишком свежо и незнакомо не только для традиционной, но даже и для ларионовской живописи. Ведь его сражающиеся в карты под забором солдаты — это одновременно и *лубочные шуты или гаеры, традиция которых продолжалась в ярмарочных театрах еще и в XX столетии*[97]. Казалось бы, полностью занятые картежной игрой солдаты откровенно включаются в театральную игру со зрителем с авансцены картины. Если двое солдат на холсте коллекции Эсторика переругиваются над картами, то третий, с гармошкой в руках, развернут в сторону зрителя, и именно зрителю предназначаются и его поза с растопыренными ногами, и слова из «дурацкой» песни, вылетающие из его разинутой глотки. В картине из нью-йоркского собрания уже двое из солдатни оторвались от игры и уставились на зрителя с развесело-глумливым видом. У Ларионова возникала своеобразная «скоморошья маска», не только аналогичная, но и одновременная «идольской маске» Гончаровой. Зритель ощущает себя прямым участником сцены, с ним обращаются грубовато, по-свойски. Если герои ларионовских «Парикмахеров» еще и не подозревали о присутствии зрителя, то в вещах 1910–1911 годов появляется прямое театральное обращение к публике, «разрушение рампы» между героями картины и разгуливающей по выставке толпой.

Ларионов обращался к зрителю и многочисленными надписями на своих холстах, надписывая над изображением сабли — «сабля», а над солдатом с гармошкой

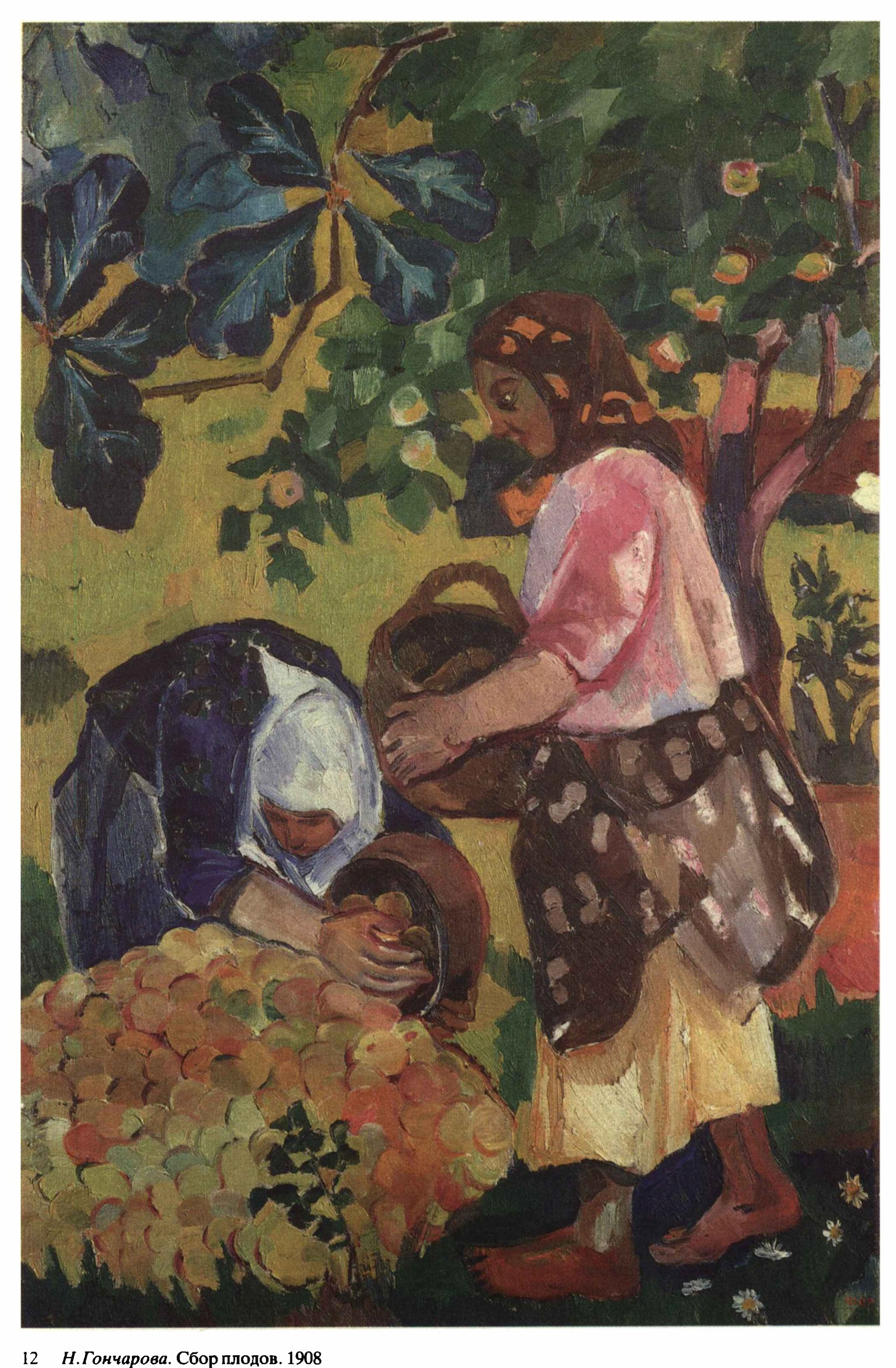
— «солдат» и т.п. Начертанные в одной из картин на заборе мелом, они на другой уже выведены на самую поверхность холста и предназначены, как на лубках или вывесках, уже непосредственно для публики. Отсюда недалеко до момента, когда перед этой публикой появится и самолично автор, облекшийся в ту самую «скоморошью маску», в какую он только что облекал своих персонажей. Это и произошло в одном из ларионовских автопортретов (С.Л.), показанном на «Бубновом валете» 1910 года. Ларионов, не удовольствовавшись тем, что в его картинах «играют» написанные им солдаты, не удержался в стремлении самому сыграть «на подмостках» своих полотен. Перед зрителем предстает фигура в солдатской нижней рубахе с голой шеей и казарменной стрижкой головы — «весело-дурацкая» маска солдата-гаера, балагура и наглеца. Предельно выпукла здесь «игровая эстетика» ларионовского портрета, пожалуй, еще более отчетливая, чем в солдатских сценах,— вызывающе-гротескное обращение к балаганной толпе, в котором участвует не только лицо солдата с обезоруживающей белозубой улыбкой, но и авторская надпись над его плечом: «собственный портрет Ларионова».

9 *Н. Гончарова.* Угол сада. 1906

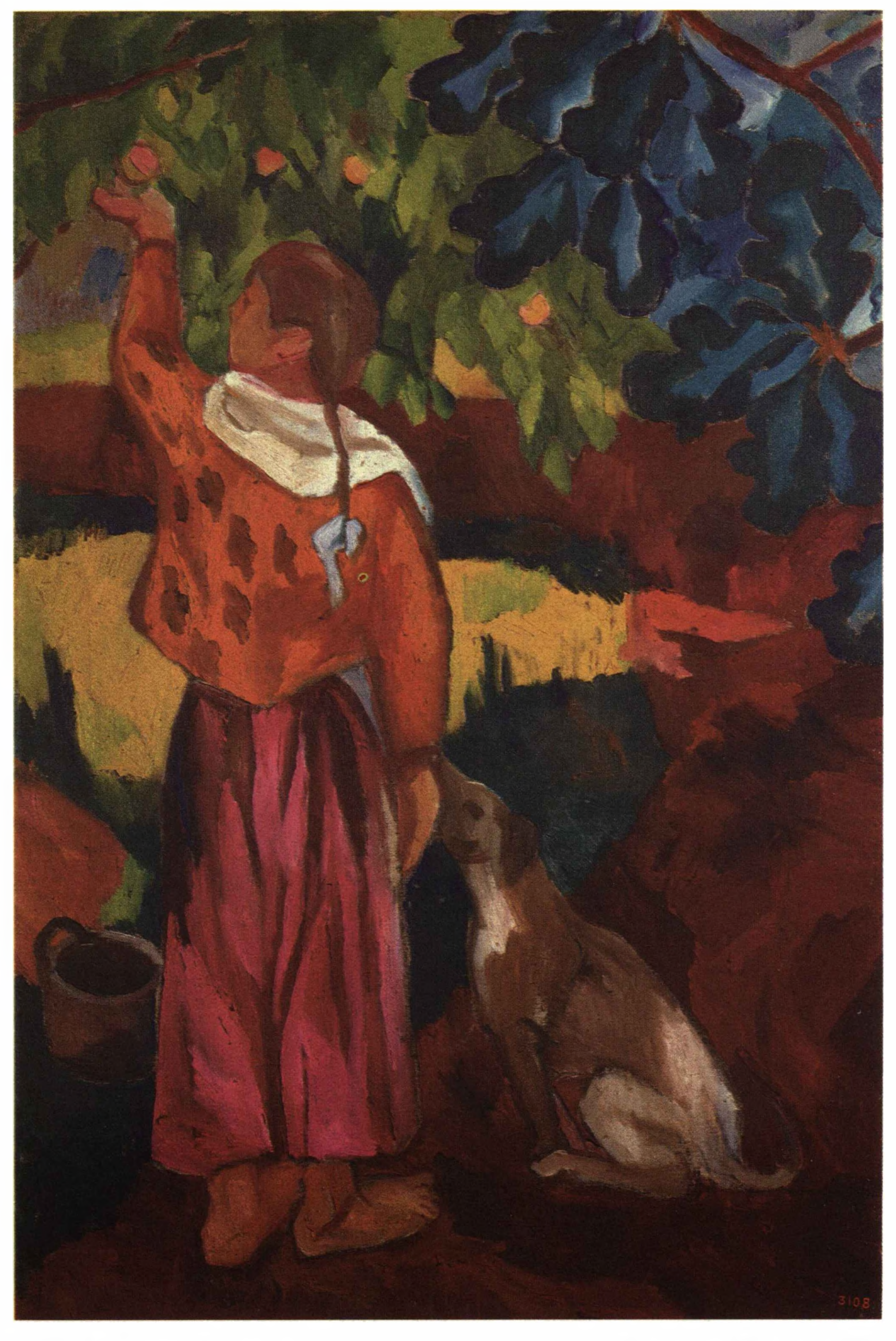


10 *Н. Гончарова*. Пейзаж с козой. 1908

11 *Н.Гончарова.* Сбор плодов. 1908

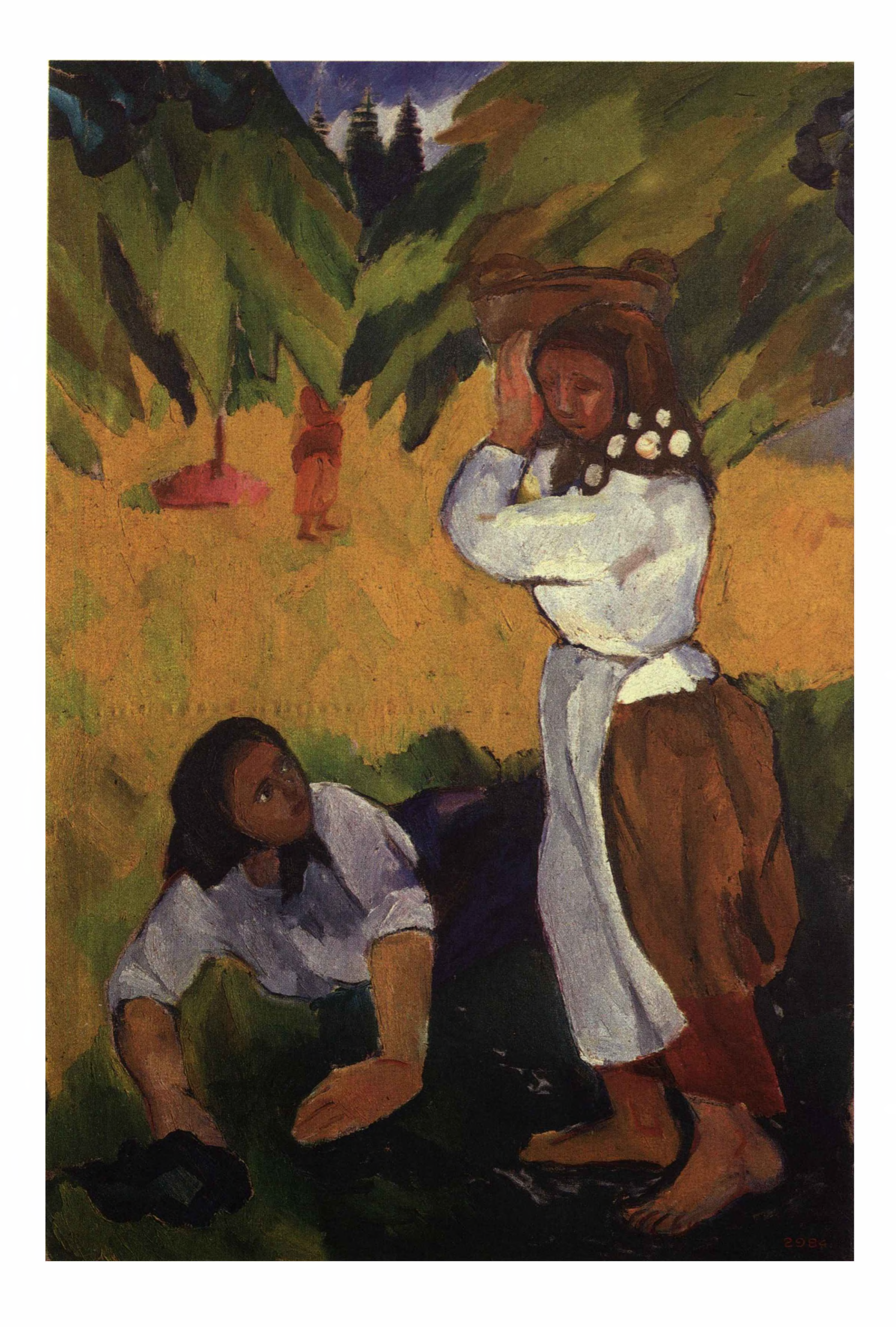


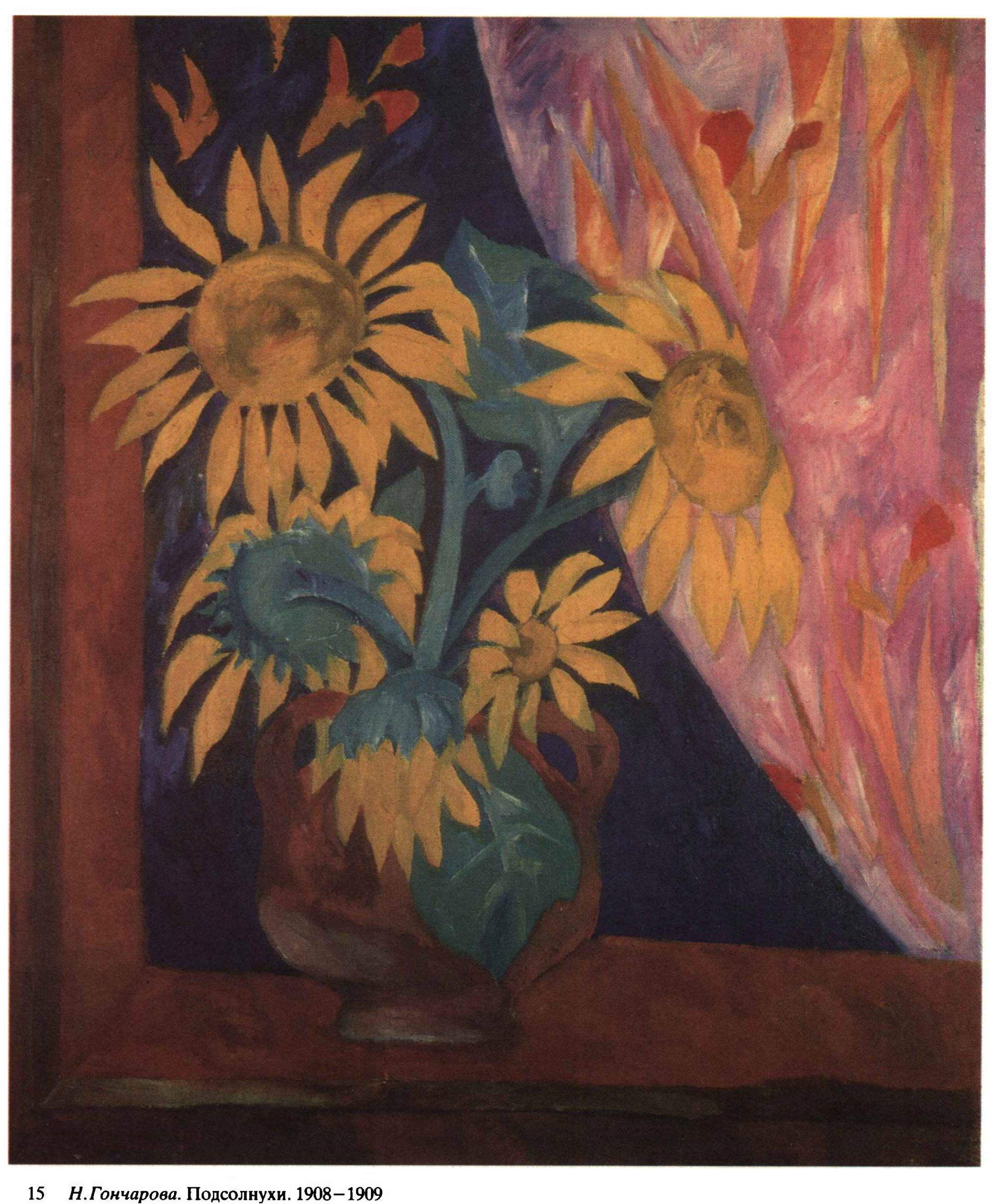
12 *Н. Гончарова*. Сбор плодов. 1908



13 *Н.Гончарова.* Сбор плодов. 1908

14 *Н.Гончарова.* Сбор плодов. 1908


2984



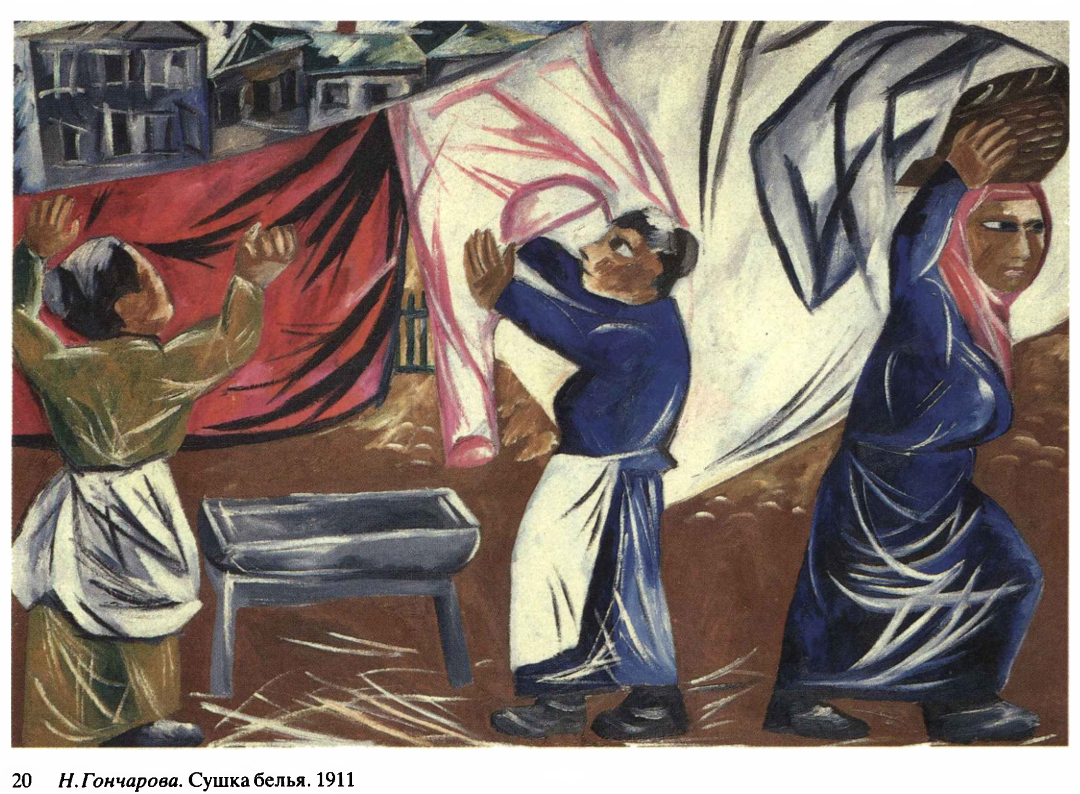
15 *Н. Гончарова.* Подсолнухи. 1908–1909

16 *Н. Гончарова.* Подсолнухи. 1908–1909

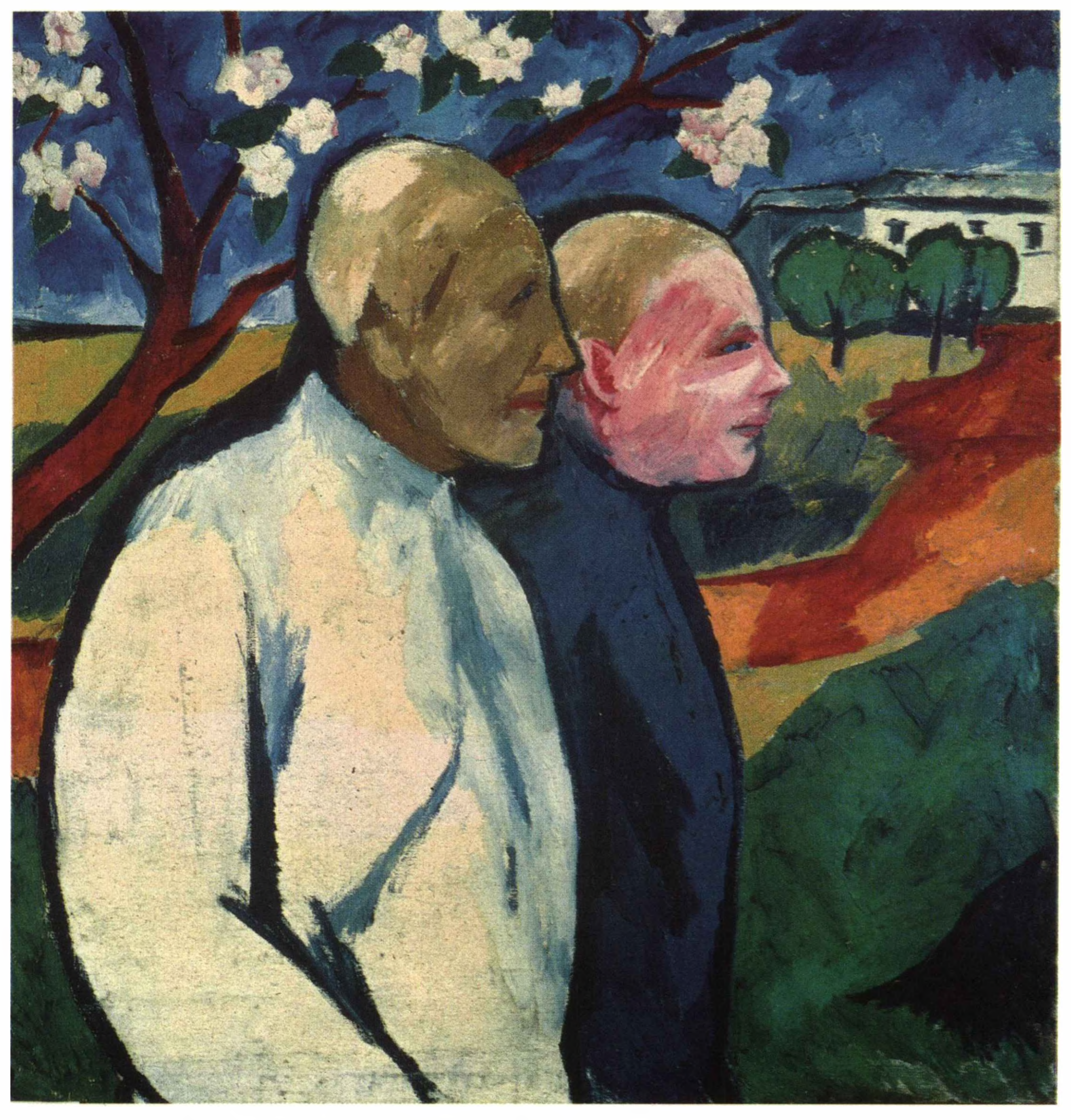
17 *Н.Гончарова.* Натюрморт с кофейником. 1909

18 *Н.Гончарова.* Цветы и перцы. 1909

19 *Н. Гончарова.* Осень. 1910



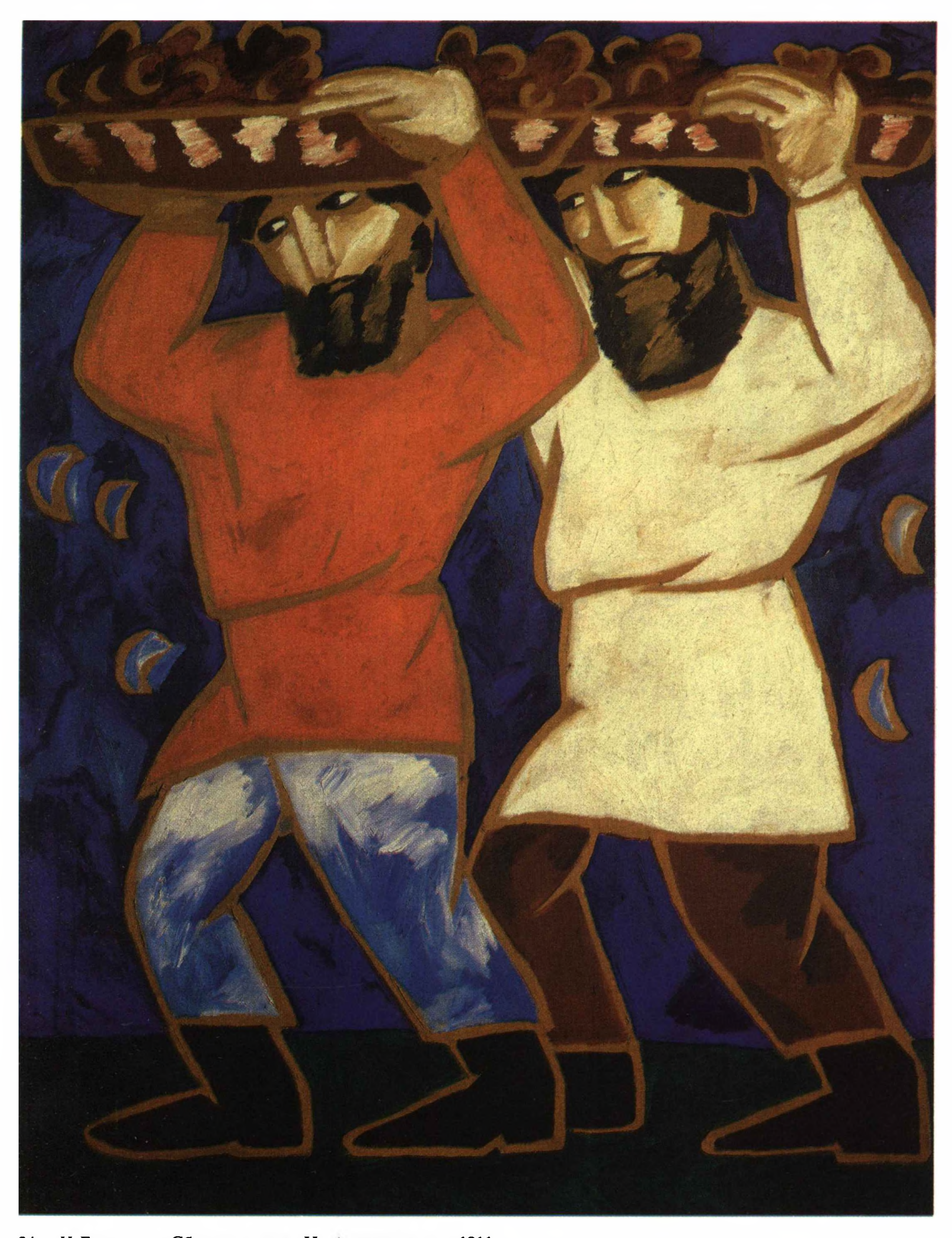
20 *Н. Гончарова.* Сушка белья. 1911



21 *Н. Гончарова.* Портрет Ларионова и его взводного. 1911

22 *Н. Гончарова.* Натюрморт с ананасом. 1908

23 *Н.Гончарова*. Сбор винограда. Несущие виноград. 1911

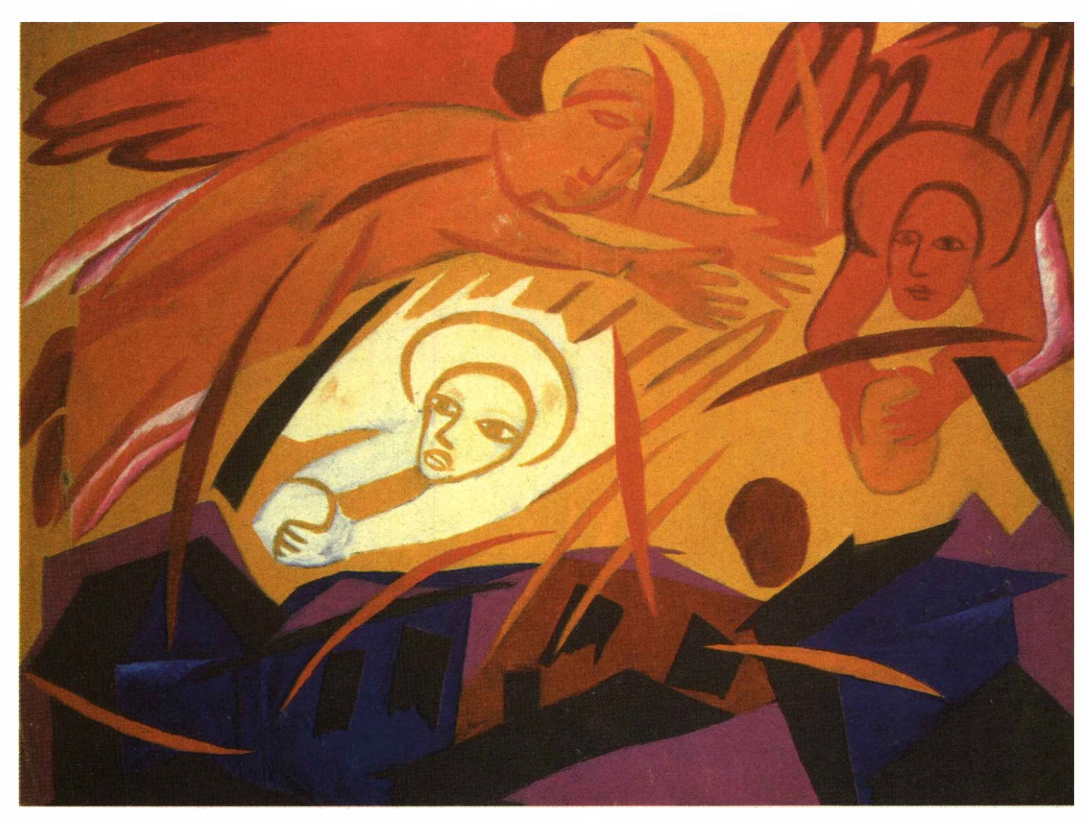


24 *Н. Гончарова.* Сбор винограда. Несущие виноград. 1911

25 *Н.Гончарова*. Сбор винограда. Лев. 1911

26 *Н. Гончарова.* Жатва. Птица феникс. 1911

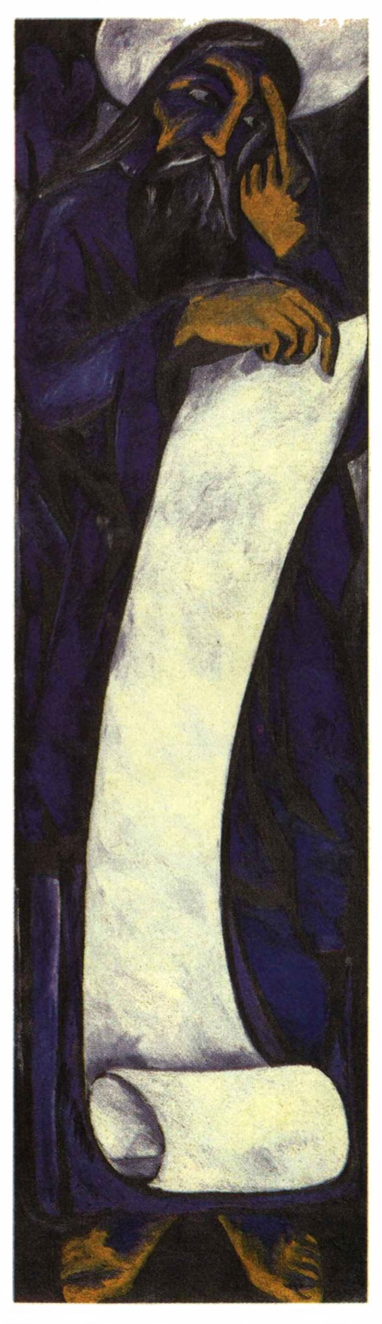
27 *Н. Гончарова.* Жатва. Ноги, мнущие виноград. 1911

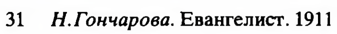


28 *Н.Гончарова*. Жатва. Ангелы, мечущие камни на город. 1911

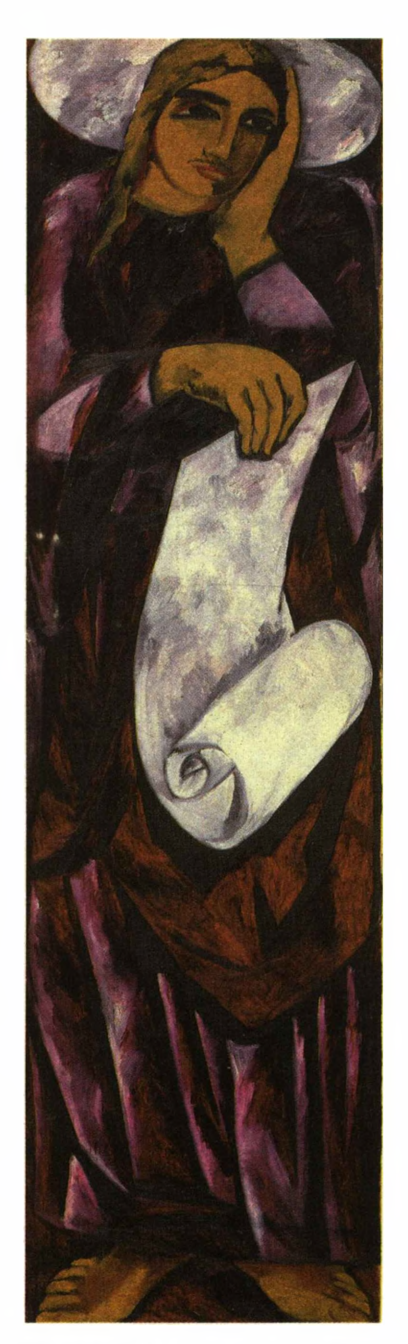
30 *Н. Гончарова.* Апокалипсис. 1911

29 *Н. Гончарова.* Спас в силах. Гуашь. 1910–1911

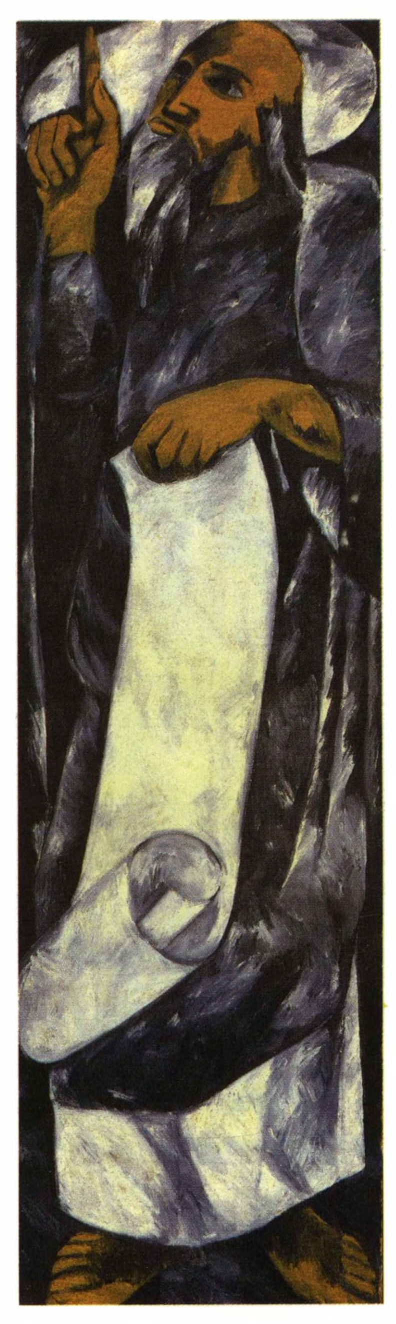


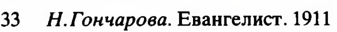


31 *Н. Гончарова.* Евангелист. 1911



32 *Н. Гончарова.* Евангелист. 1911

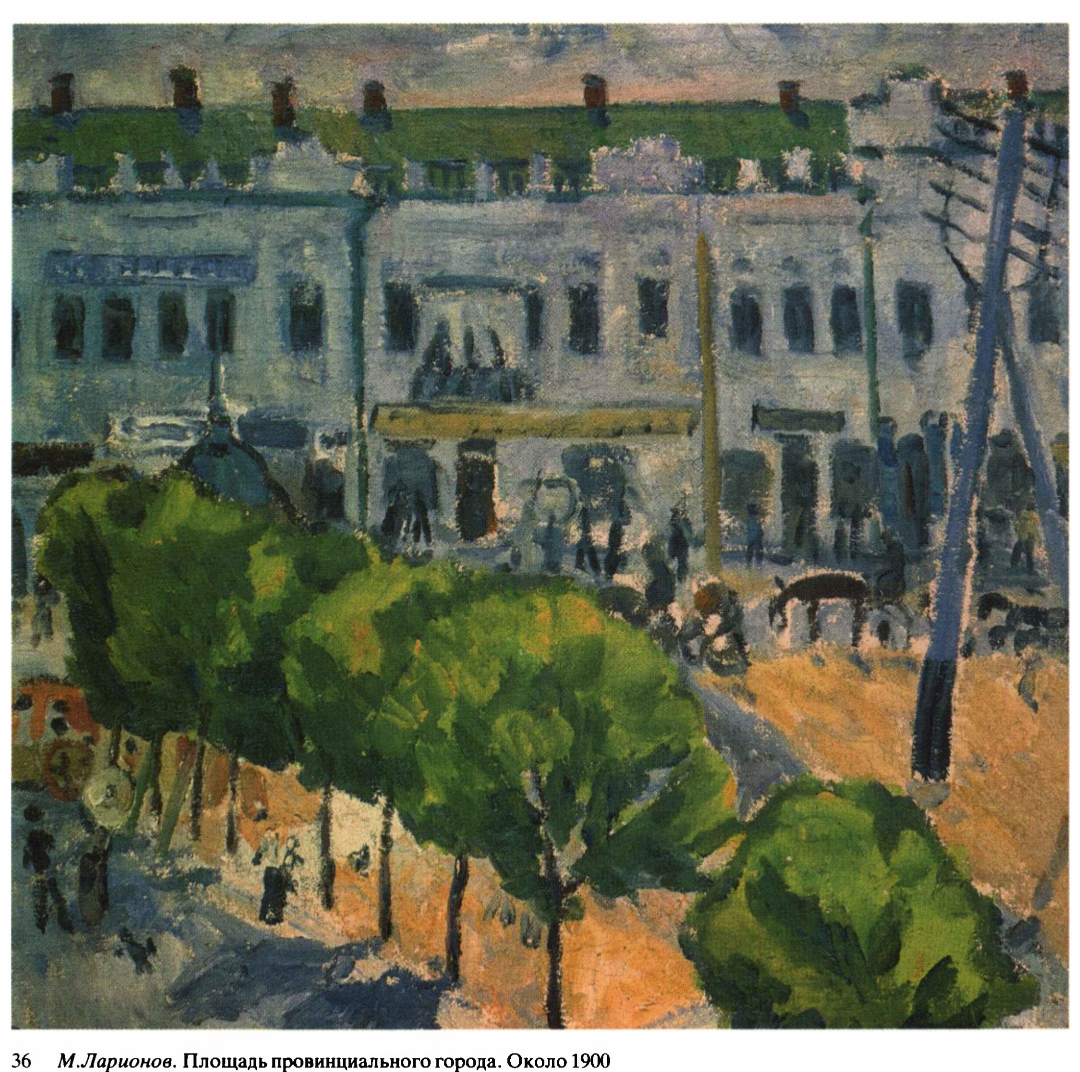




33 *Н.Гончарова.* Евангелист. 1911

34 *Н.Гончарова.* Евангелист. 1911

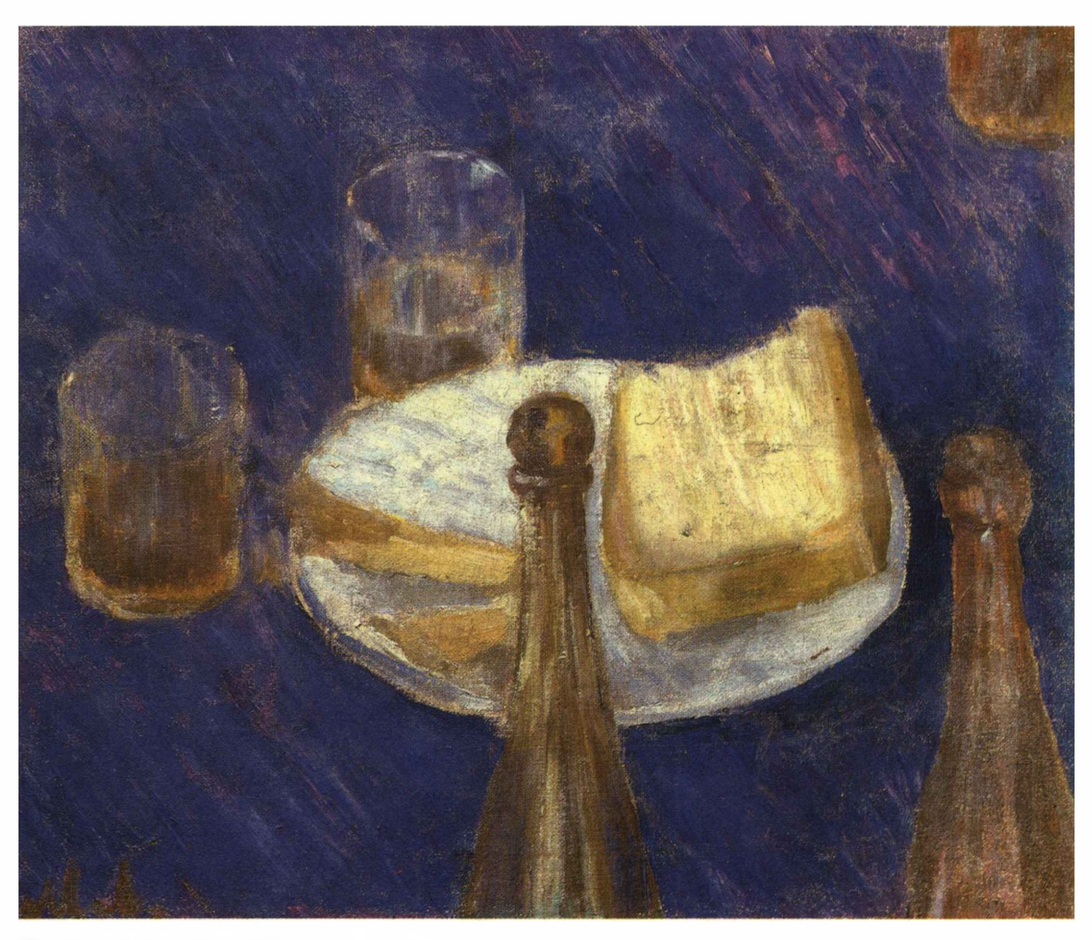
35 *М.Ларионов*. Еврейская лавочка. Тирасполь. 1900



36 *М.Ларионов.* **Площадь провинциального города. Около 1900**

37 *М.Ларионов*. Сумерки. 1902

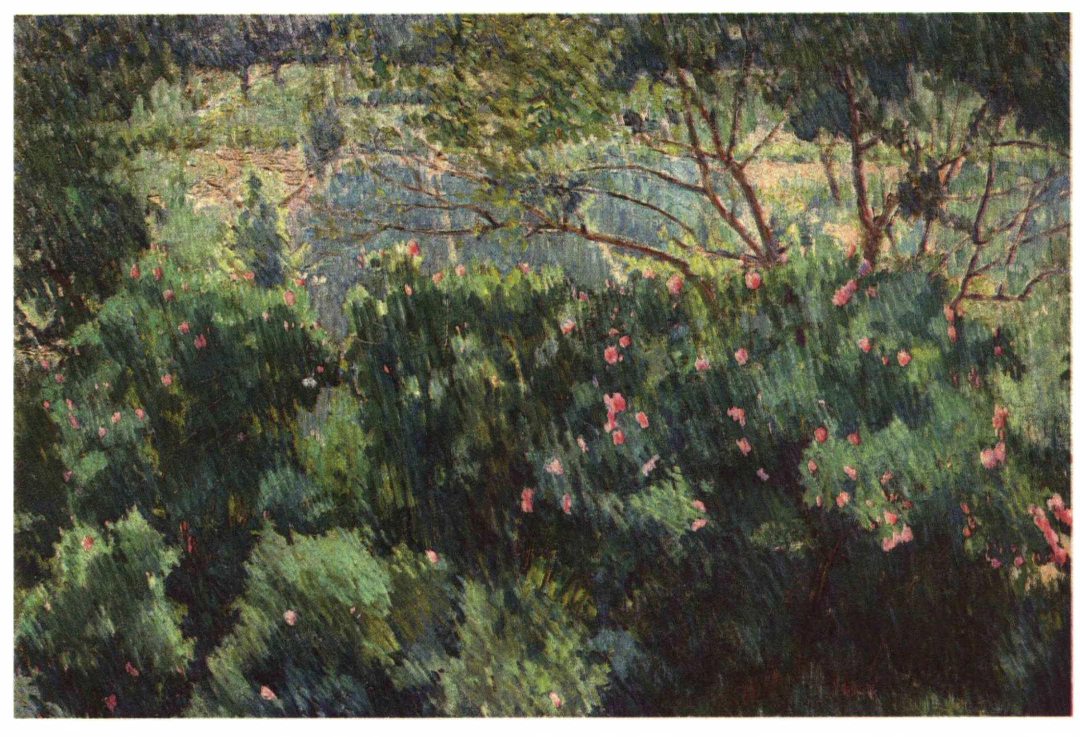
38 *М.Ларионов*. Зимний пейзаж с фигурой. 1899



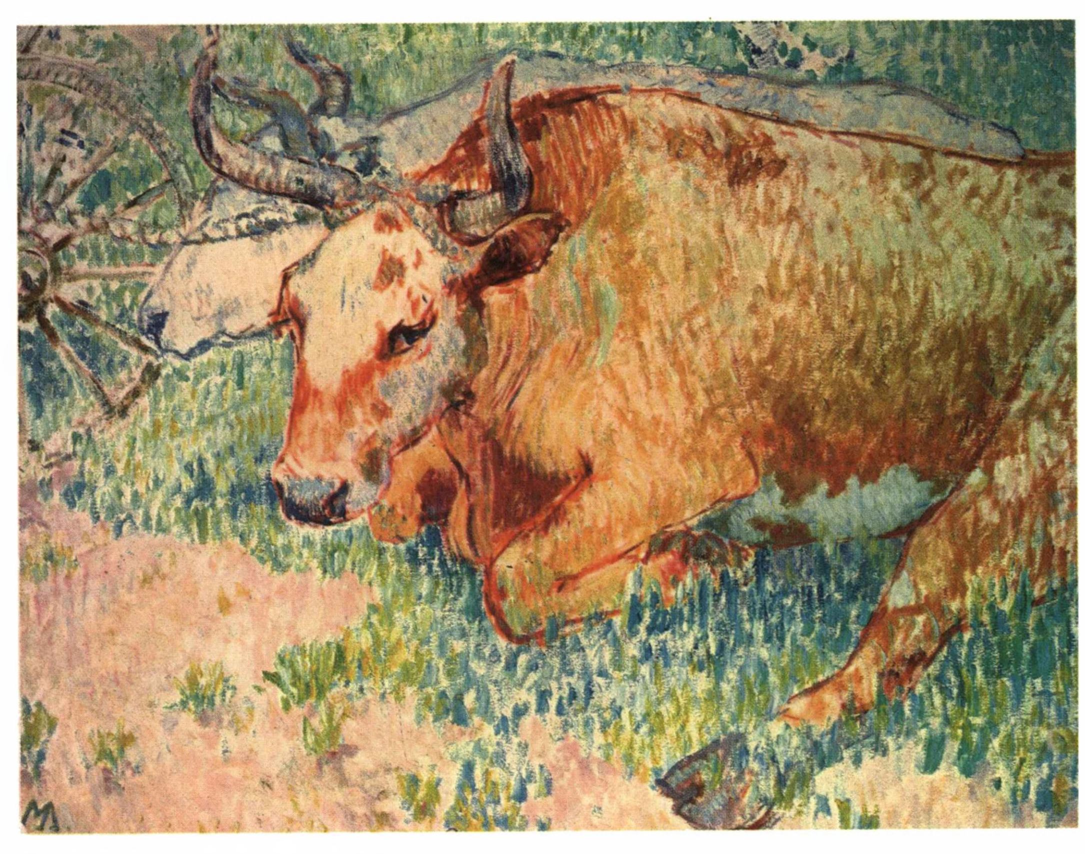
39 *М.Ларионов*. Пивной натюрморт. 1904

40 *М.Ларионов*. Сирень. 1904

41 *М.Ларионов*. Верхушки акаций. 1904



42 *М.Ларионов*. **Розовый куст после дождя. 1904**

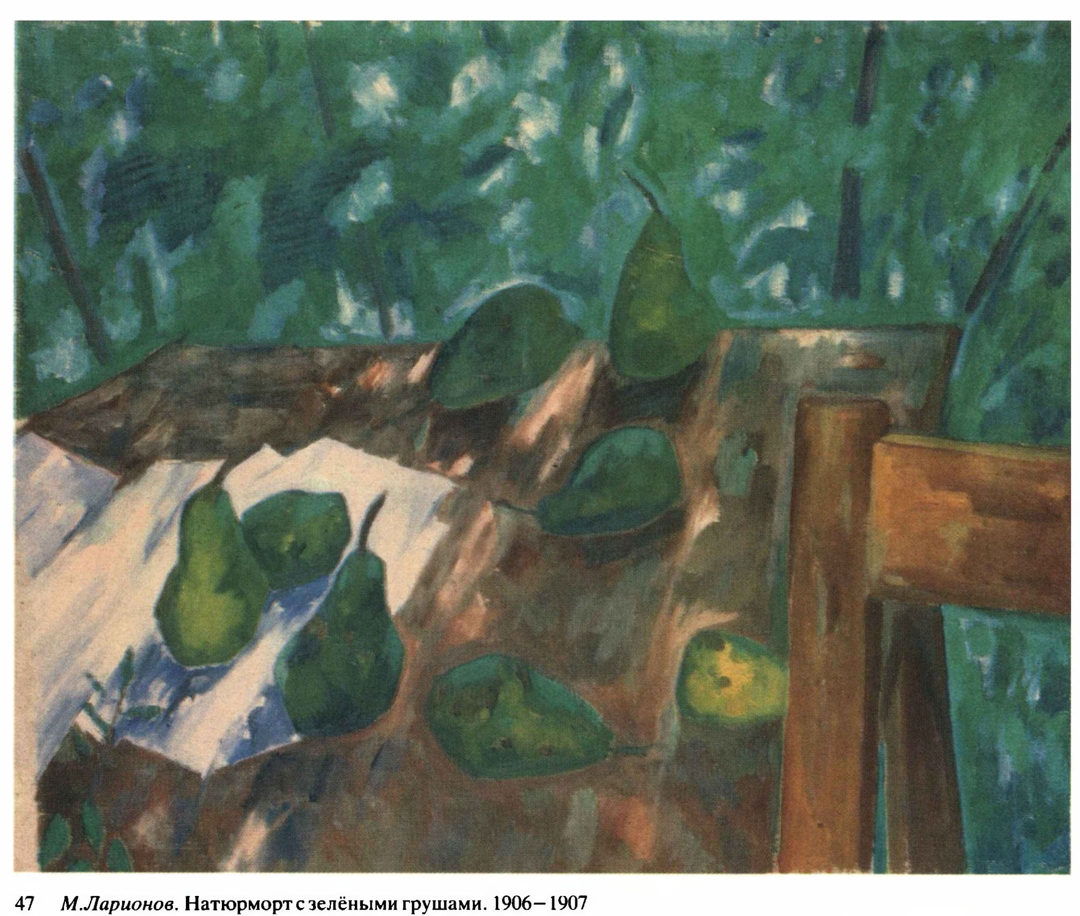


43 *М.Ларионов*. Волы на отдыхе. 1906

44 *М.Ларионов*. Рыбы при заходящем солнце. 1904

45 *М.Ларионов*. Гуси. 1906

46 *М.Ларионов*. Натюрморт с грушами. Около 1907

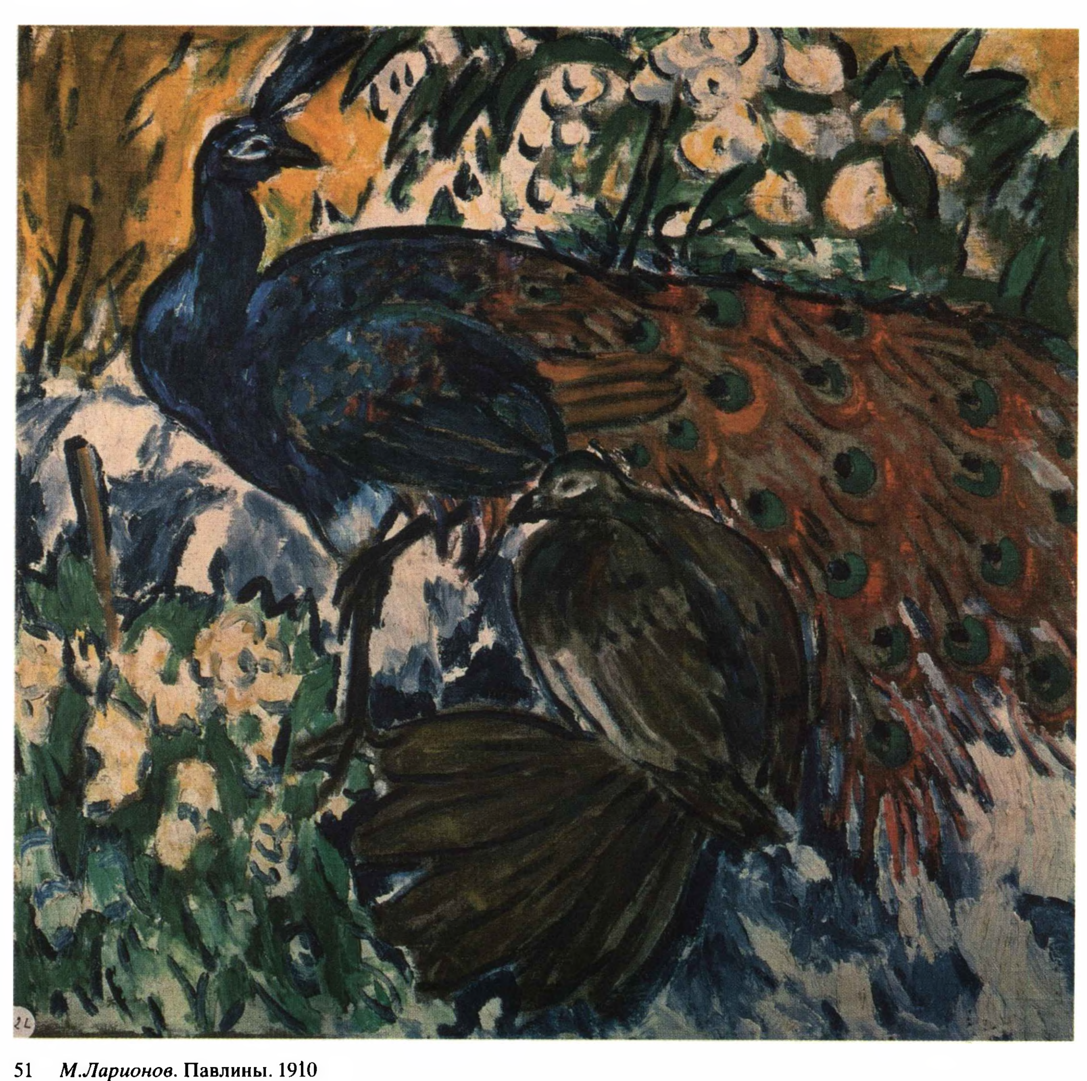


47 *М.Ларионов*. Натюрморт с зелёными грушами. 1906–1907

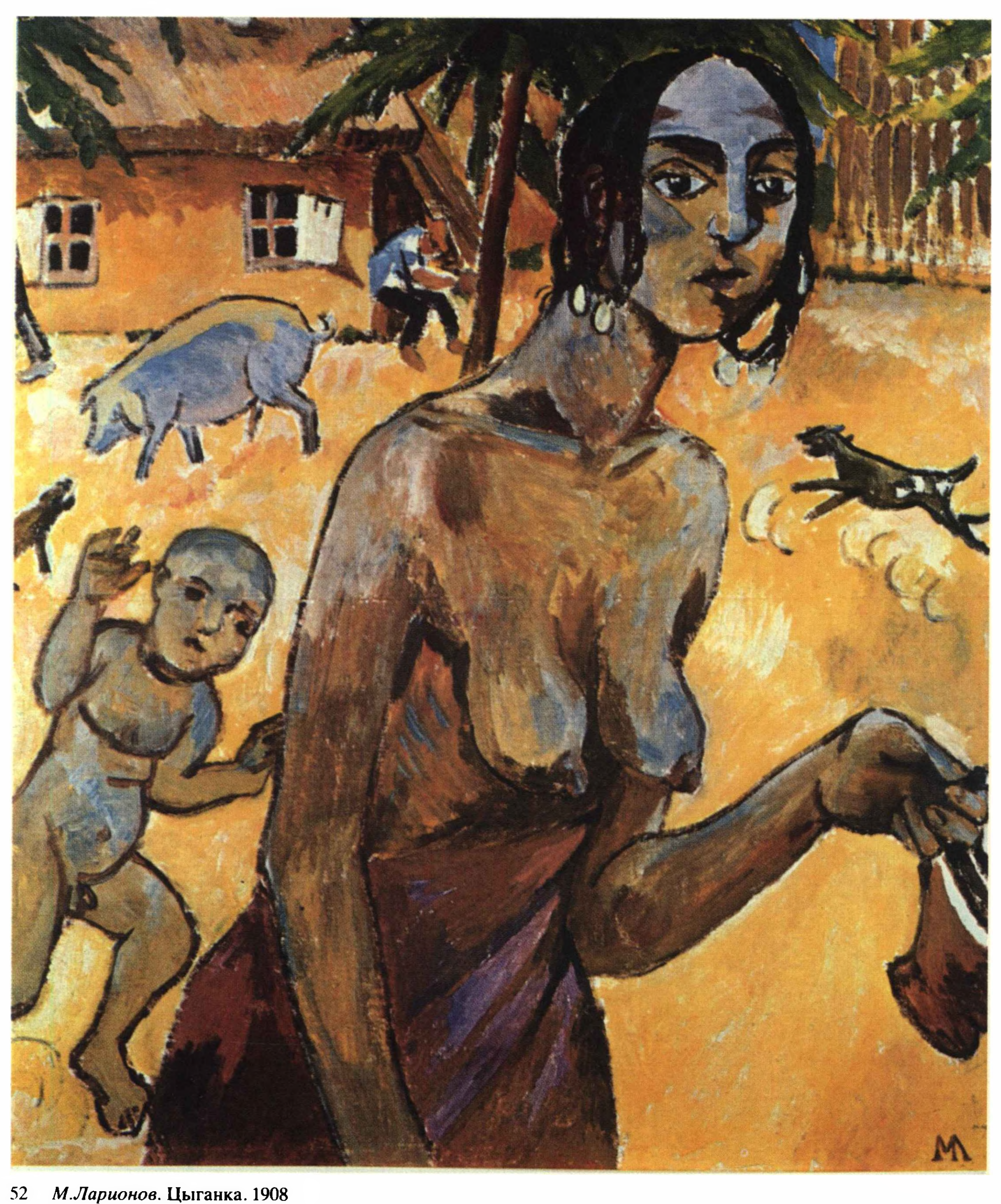
48 *М.Ларионов*. Натюрморт с желтыми цветами. 1907

49 *М.Ларионов*. Натюрморт с подносом и раком. 1908—1909

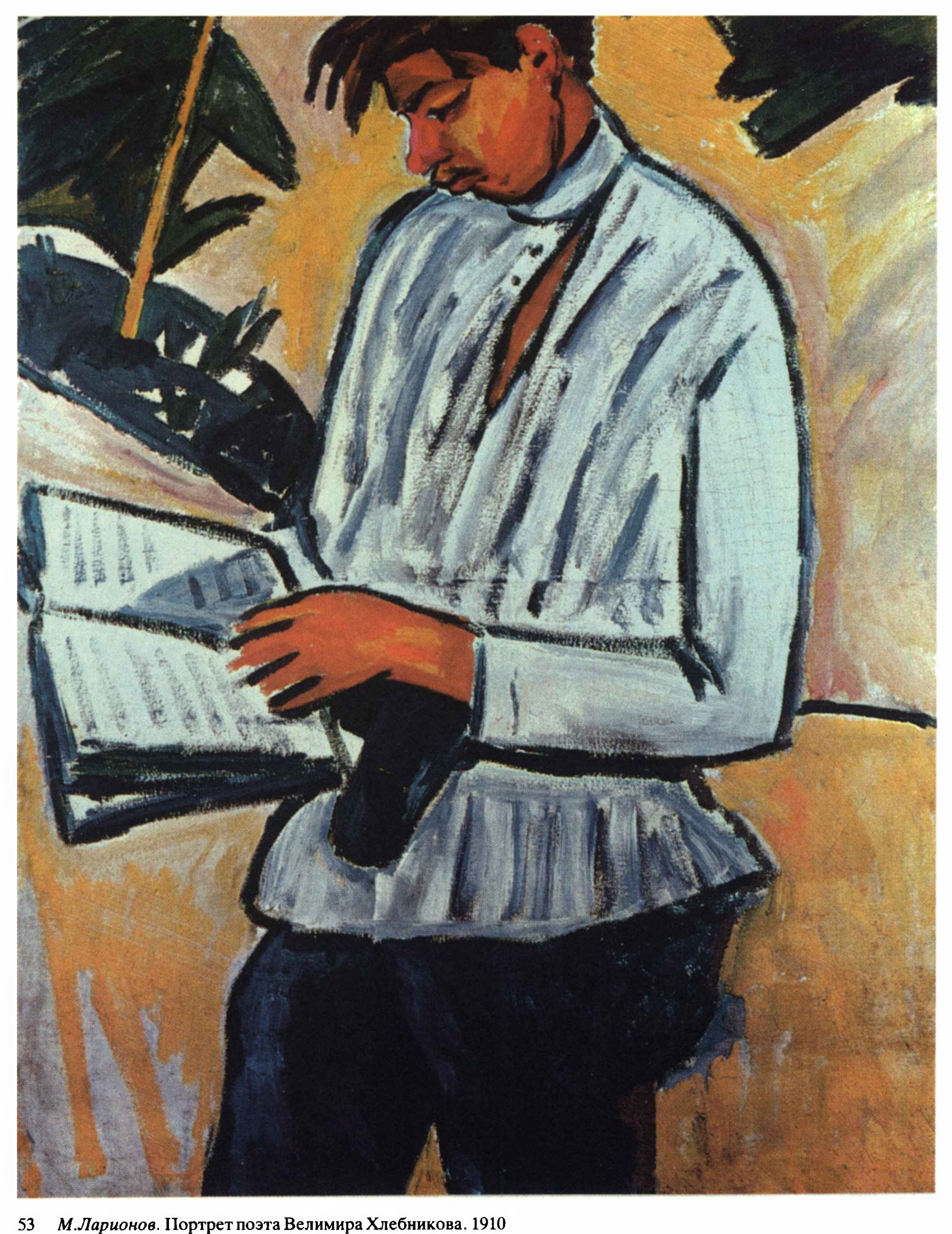
50 *М.Ларионов*. Ноготки и филокактусы. 1910



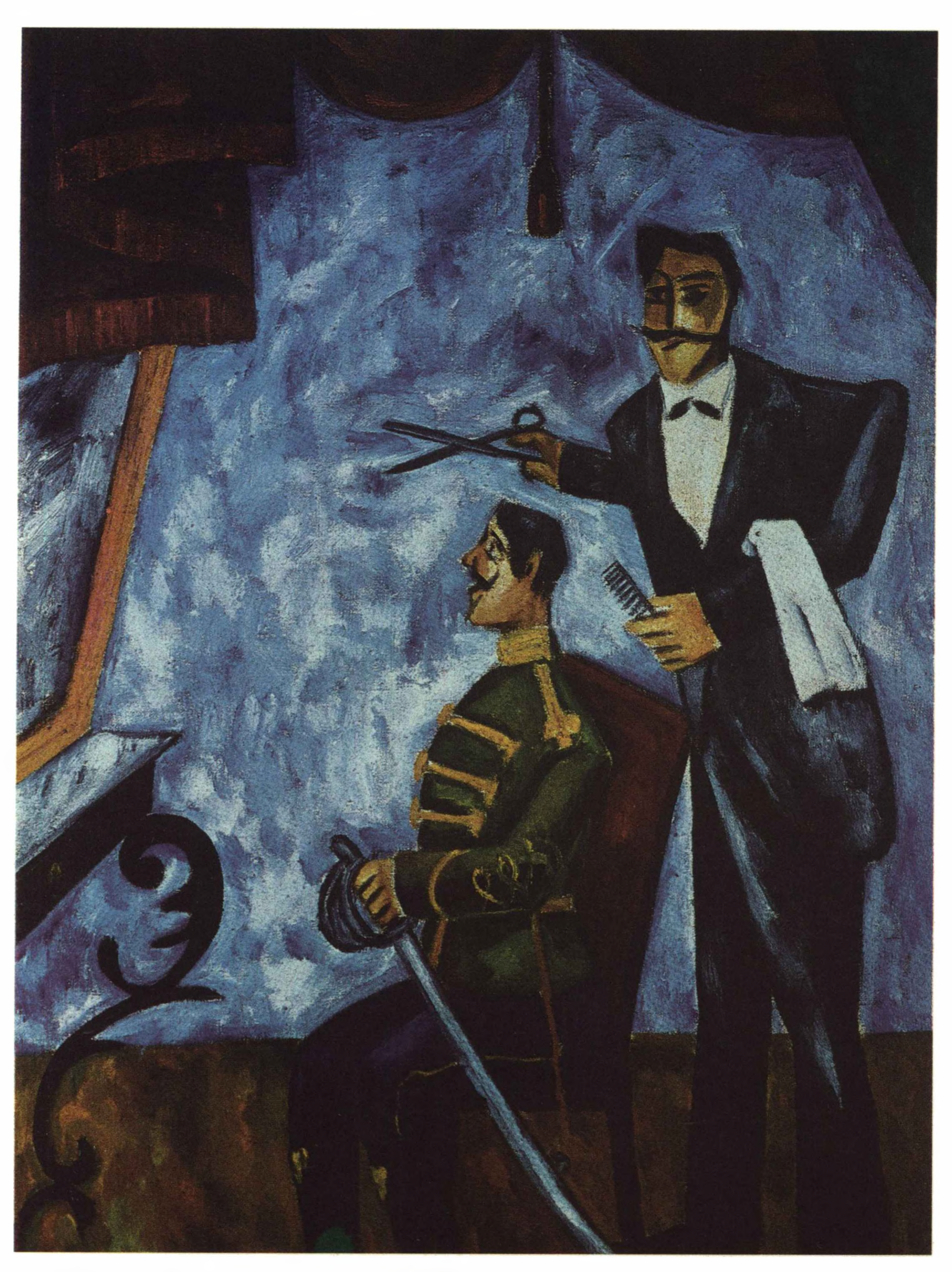
51 *М.Ларионов*. Павлины. 1910



52 *М.Ларионов*. Цыганка. 1908

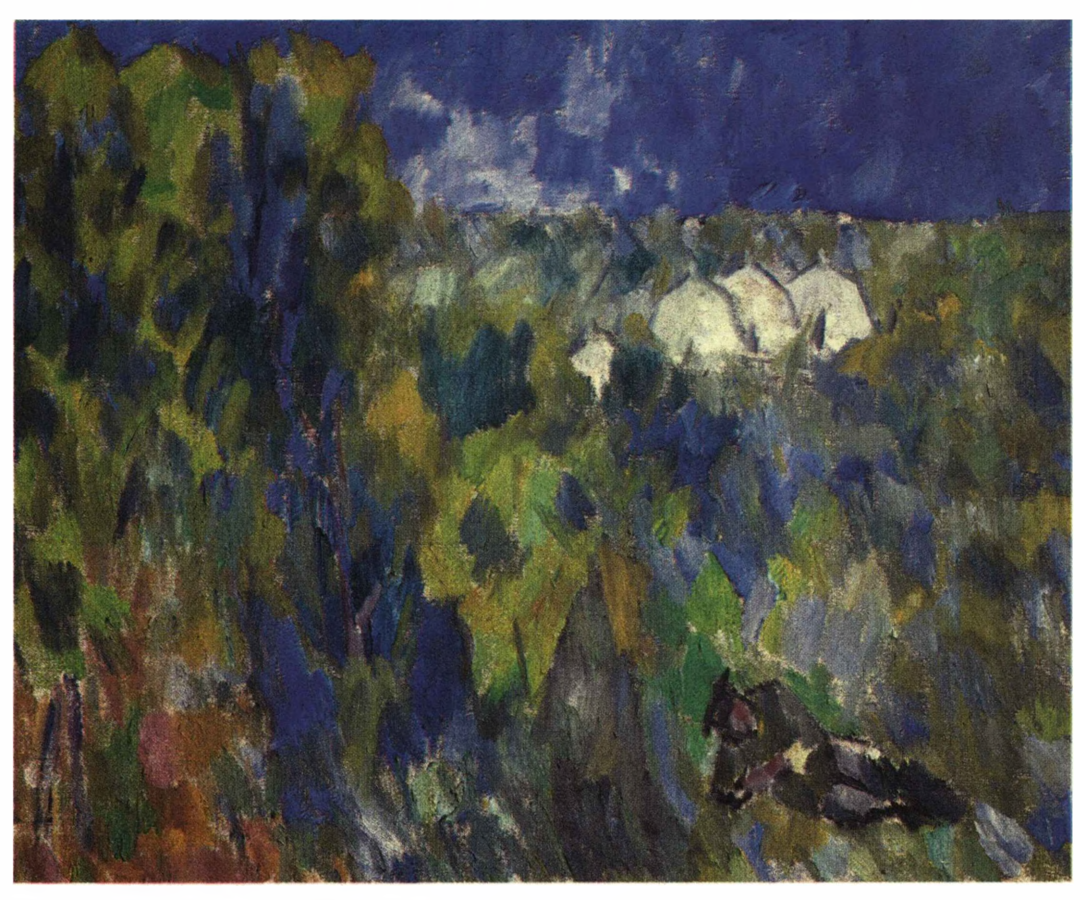


53 *М.Ларионов*. Портрет поэта Велимира Хлебникова. 1910

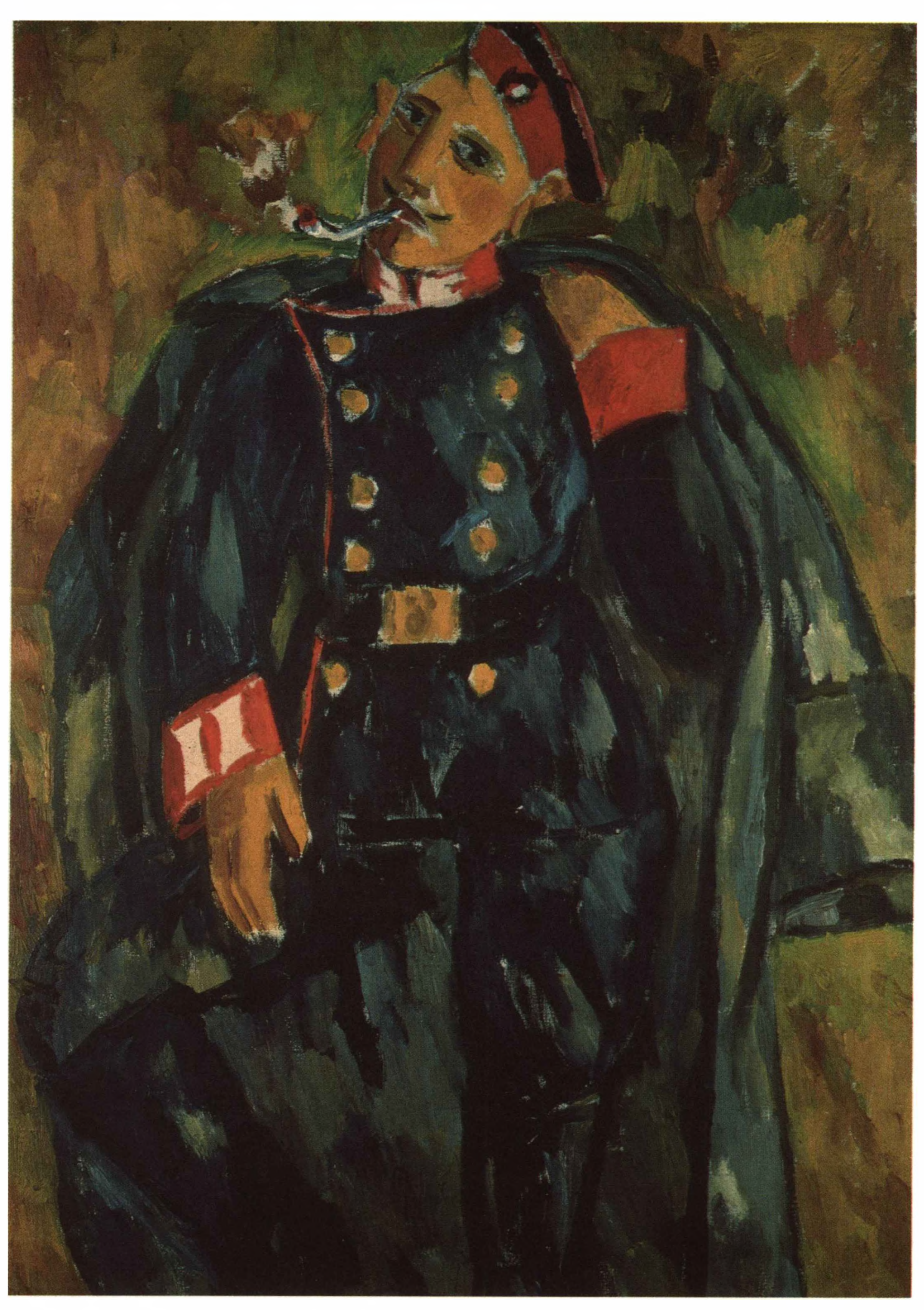


54 *М.Ларионов*. Офицерский парикмахер. 1908–1909

55 *М.Ларионов*. Турок и турчанка. 1910



56 *М.Ларионов*. Близ лагеря. 1910–1911



57 *М.Ларионов*. Курящий солдат. 1910–1911

58 *М.Ларионов*. Автопортрет. 1910

ГЛАВА II

„БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ“ 1910 ГОДА, ОБРАЗ „ПЛОЩАДНОГО ЖИВОПИСНОГО ДЕЙСТВА“

10 декабря 1910 года Ларионов и его товарищи открыли выставку под названием «Бубновый валет». Как мы увидим, ее определяющие настроения оказались непосредственно связаны с интонациями ларионовской «солдатской серии», с ее игровой лубочной эстетикой. Даже в названии выставки, как в фокусе, отразились и увлечение художника лубками, и характерные для него «приемы снижения».

Начать с того, что из увлечения лубками вытекали сами ассоциации с игральными картами. Известно, что традиции рисунков на лубках и на картах на определенном этапе пересекались. Ларионов относился к картам как к одной из разновидностей «народных картинок», и в его богатейшей коллекции лубков, собранной за десятилетие хождений по «сухаревским развалам», были и игральные карты, которые в дофабричный период раскрашивались от руки. Когда несколько позже, в феврале и марте 1913 года, Н.Д.Виноградов и Ларионов устроили одну за другой две выставки лубков преимущественно из собственных собраний[98], на экспозиции можно было видеть и игральные карты. Ларионов выставил «венгерские карты», возможно, именно потому, что они были в особенности близки к лубкам.

Рисунки на картах сыграли свою роль даже и в момент, когда придумывали название выставки. «Я был у Ларионова и Гончаровой,– вспоминает А.В.Куприн,– сидели, рассматривали репродукции с картин французов. Ларионов взял в руки карту бубнового валета. Вот, почему бы не назвать нашу выставку, наше объединение „Бубновый валет“[99]. Интересно, что когда название это смутило товарищей, Ларионов прибег к аргументам опять-таки из истории рисунков на картах, утверждая, что на итальянских картах эпохи Возрождения бубновый валет изображался с палитрой в руках и что, следовательно, бубновый валет – художник. На самом деле, конечно, это была одна из типичных ларионовских мистификаций, ибо на картах эпохи Возрождения не существовало еще и самой фигуры бубнового валета[100].

С рисунками на картах оказалась связанной и выставочная афиша 1910 года. По словам А.В.Лентулова, она была выполнена за день до открытия выставки художником А.А.Моргуновым. «Моргунов сделал в середине холста по циркулю круг, который в центре слегка сдвинул, и в каждой из половин нарисовал бубнового валета, одного вверх головой, а другого вниз, как это есть на картах. Поле было покрыто оранжевым цветом, и черными буквами написано: „выставка картин Б.В.“ („Бубнового валета“.– *Г.П.*). Идущему по улице и читающему эту вывеску вполне могло показаться, что здесь не только картины, но и что-нибудь вроде игорного дома»[101].

И все же перекличка рисунков на лубках и на картах еще не раскрывает нам сути. Чем определялся выбор фигуры «Бубнового валета»? Думая об ассоциациях, вызываемых этой фигурой, приходишь к выводу, что связи бубнововалетского «выставочного ярлыка» с эстетикой лубка были на деле гораздо более глубокими.

Наиболее аргументированная версия происхождения названия содержится в «Воспоминаниях» Лентулова. «Вопрос о наименовании выставки принял очень острый оборот, и мы с Ларионовым долго и много придумывали целый ряд названий и, наконец, решили назвать ее „Бубновый валет“, что не символизировало ничего, но скорее вызвано лишь теми соображениями, что слишком много в то время и изощренно придумывали разные претенциозные названия: „Венок Стефанос“, „Голубая роза“, „Золотое руно“ и пр. Поэтому как протест мы решили: чем хуже, тем лучше, да и на самом деле, что может быть нелепее „Бубнового валета“? Я сам первоавтор этого названия долго колебался и волновался, пока мои более решительные товарищи, и главным образом Ларионов, не взяли верх».

Тут интересно указание на соавторство Ларионова и Лентулова. Однако оно не подтверждено другими участниками. Не говоря уже о показаниях Ларионова, категорически заявившего в одном из интервью 1911 года, что честь изобретения названия принадлежит ему[102], нетрудно сослаться и на другие источники, например, на только что процитированные записки Куприна, указывавшего на Ларионова как на единоличного автора «Бубнового валета».

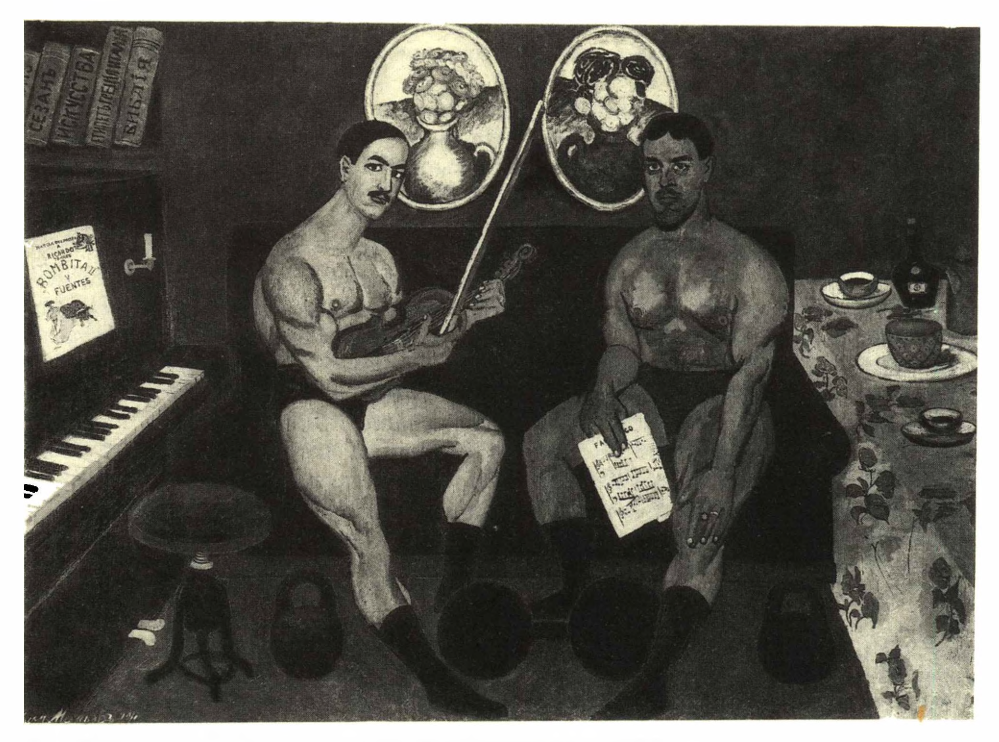
Любопытнее в лентуловских воспоминаниях другое. Это его слова о противопоставлении придуманного наименования привычно-символистским «венкам стефанос» или «голубым розам»[103], а главное — выдвинутый молодыми живописцами тезис «чем хуже, тем лучше». Вот здесь-то и заключалась вся «соль» названия, и именно этими соображениями, конечно, и руководствовался Ларионов, изобретая вызывающую афишу для выставки художественной группировки.

Дело в том, что Лентулов, очевидно, запамятовал (его «Воспоминания» писались уже в 1930-е годы), а возможно, и раньше не отдавал себе отчета в первоначальном смысле выражения «Бубновый валет», которое, конечно, было известно его изобретателю Ларионову. На языке французского разговорного обихода, начиная с XVII столетия, «бубновый валет» (valet de carreau) — это мошенник, плут, человек, не заслуживающий уважения[104]. Именно в таком значении эта кличка проскальзывает в мольеровской «Любовной досаде», где в устах героини комедии звучит как насмешливое прозвище. Нетрудно привести доказательства и того, что подобное словцо было вполне известно и, быть может, даже «в ходу» у русских образованных сословий, знакомых с французской литературой. Так, Ганя Иволгин из «Идиота» Достоевского в разговоре с князем Мышкиным о Настасье Филипповне употреблял его без всяких пояснений: «Она всю жизнь будет меня за валета бубнового считать... и все-таки любить по-своему, она к тому приготовляется, такой уж характер». Тут же рядом, почти как синоним, идет и «подлец»: «Что они меня все вслед за нею подлецом называют?»[105]. Интересно и то, что когда позднее Т.Щепкина-Куперник — знаток французского и русского языков — переводила на русский язык «Любовную досаду» Мольера, она не сочла необходимым приискивать французскому выражению соответствующую русскую идиому, а так и написала: «Оставь в покое нас, бубновый ты валет!»

Возможно, однако, что не менее важную роль, нежели исконное значение выражения, сыграли для Ларионова и некоторые дополнительные смысловые ассоциации, соединявшиеся с подобным словцом в культурном российском обиходе. Оно прежде всего ассоциировалось с «бубновым тузом» — квадратной нашивкой на спине арестанта-каторжника, с давних пор служившей предметом насмешливой и вместе зловещей бытовой символики. А рядом шло выражение «червонный валет», окрашивавшее придуманного для выставки «бубнового валета», пожалуй, в еще более явные «уголовные» тона.

Этот «червонный валет» появился в России с легкой руки французского бульварного романиста Понсон дю Террайля, книжка которого «Клуб червонных валетов» была переведена на русский язык еще в 60-е годы XIX века. Дю Террайль повествовал о похождениях шайки шантажистов и мошенников, спекулирующих на чужих любовных тайнах и разбивающих сердца и семьи в великосветских кругах Парижа.

На русскую читающую публику роман произвел потрясающее впечатление. Почему-то особенно воспринималась не столько галантная, сколько уголовная сторона романа. Об этом говорит хотя бы тот факт, что один из громких уголовных процессов, проходивших в 1870-е годы в Москве, так и назван был газетчиками «Процесс червонных валетов»[106]. На процессе было объединено в одно



59 *И.Машков.* Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910

гигантское дело множество мелких дел всевозможных аферистов и мошенников, следствие велось в течение нескольких лет и широко воспроизводилось в газетах. Подсудимые и их адвокаты публично жаловались, что, окрестив процесс «Процессом червонных валетов», журналисты придали ему такую неумеренную огласку, какой сами преступления вовсе и не заслуживали.

С этих пор – и на долгие годы – выражение или, вернее, кличка «червонный валет» утвердилась не только в обиходной речи, но и в большой литературе и публицистике. Для М.Е.Салтыкова-Щедрина с этим словцом соединялось представление о воре новейшей формации, умеющем выглядеть одновременно и «обворожительным молодым человеком». Фигура «червонного валета» олицетворяла для него дух продажности и пьянства, торжествовавший по мере распространения варварского русского капитализма[107]. Любопытно, что тот же Щедрин впервые «перемножил» этого «валета» с «бубновым тузом»: «Все сполна было истрачено на машины, оказавшиеся тотчас негодными,– говорил он о пореформенной торговле «выкупными свидетельствами»,– да на бесчисленное количество рюмок

водки, на дне которых все больше и больше выяснялся образ червонного валета с бубновым тузом на спине»[108].

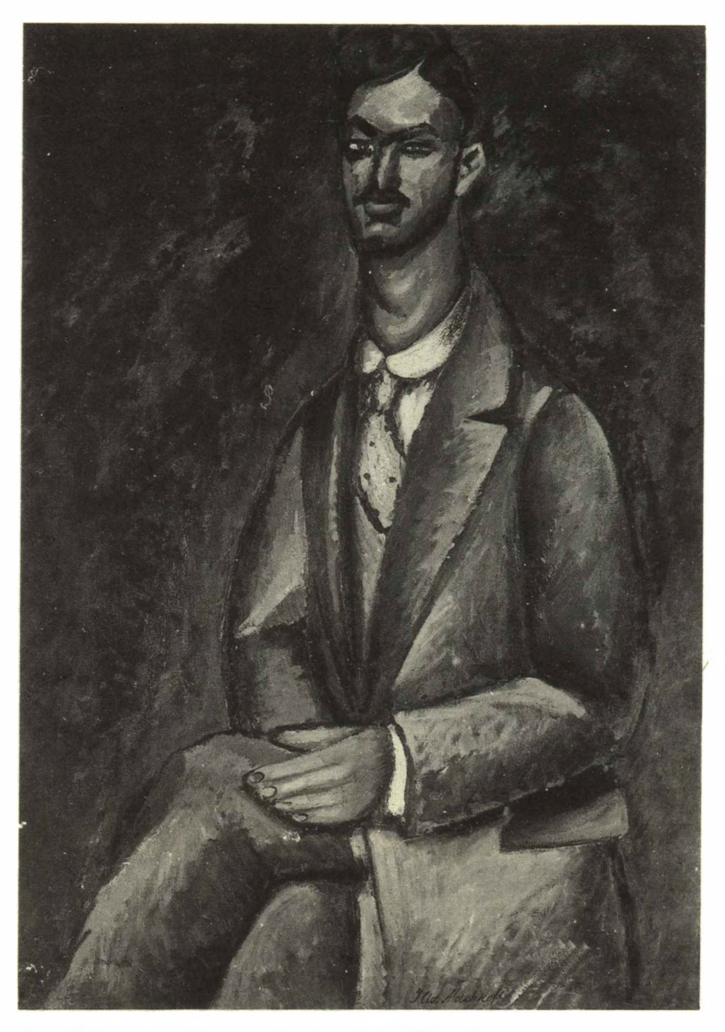
Для Достоевского «червонные валеты» оказывались то самым широким символом надвигающейся с Запада атмосферы безнравственной наживы и «выгоды настоящей минуты», то непосредственно «московскими валетами», то есть подсудимыми на процессе, – по его мнению, детьми помещиков, не вынесших крестьянской реформы, которые после этой реформы «щелкнули себя по галстуку и засвистали»[109]. Заметим кстати, что «червонные валеты» Понсон дю Террайля отразились и на художественных произведениях Достоевского. Можно считать несомненным, что вся сюжетная линия Ламберта и его подручных (из романа «Подро-

60 Кадр из фильма Макса Линдера «Макс занимается боксом». 1910

сток»), укравших письмо у Долгорукова для того, чтобы шантажировать Ахмакову, написана под непосредственным воздействием как «Клуба», так и московского процесса «червонных валетов». Этот источник особенно очевиден в том месте, где Достоевский рассказывает об образовавшейся в Москве кампании шантажистов под руководством «опытного лица» (откуда и прислан Ламберт).

Червонный и бубновый валеты оказались, таким образом, в любопытных отношениях друг с другом. Уже Понсон дю Террайль как бы смешал их воедино. Его валеты были «червонными валетами», потому что подвизались в сфере сердечных дел, но ведь одновременно они были и жуликами, то есть персонажами, издавна подпадавшими под определение «бубновый валет». В России «червонные валеты» совершенно утратили свою амурную подоплеку и оказались попросту мошенниками уже без всякой галантности[110]. Например, один из персонажей чеховской «Свадьбы», пригласивший на свадьбу генерала, аттестовал ему жениха как человека «прекрасного, душа нараспашку», который хотя и служит оценщиком в ссудной кассе, все же не «какой-нибудь замухрышка или червонный валет».

Надо добавить, что подобные ассоциации непрерывно освежались в начале 1900-х годов все новыми переизданиями романов дю Террайля[111]. В 1910 году, как раз перед открытием бубнововалетской выставки, на московских книжных прилавках опять появился все тот же «Клуб червонных валетов, или похождения Рокамболя». Словцо «червонный валет» не сходило в этот сезон с языка читающей публики. М.Волошин писал в «Аполлоне», что *«еще до своего открытия»* (то есть одним названием, заранее объявленным в газетах) будущая выставка «Бубновый валет» вызвала бурное негодование, *«и все как один называли ее червонным валетом»* (курсив мой.– *Г.П.*)[112].



61 *И.Машков.* Портрет Паоло Яшвили (?). 1910

Естественно, что все это вносило в придуманный Ларионовым ярлык совершенно особые интонации. Ведь если ларионовский «бубновый валет» был и не мольеровским «бубновым валетом», не плутом с французской комедийной сцены, то уж во всяком случае – веселым гаером, почти скоморохом, о чем говорили дурашливые маски его солдат-шутов. Московская же публика, и прежде всех газетчики, как бы переложила на него еще и весь груз «московских червонных валетов». Во всяком случае, на страницах обывательских рецензий он действи-

тельно представал как вывалянный в уголовщине «червонный валет с бубновым тузом на спине» (как выражался Щедрин).

Однако подобные метаморфозы отнюдь не должны были смущать Ларионова. Ведь и его «бубновый валет» – ругательство, сорвавшееся с языка одного из его солдат, сражающихся в карты под забором. Напомним опять, как изменялся в полотнах «солдатской» серии способ начертания слов и надписей. Если в «Отдыхающем солдате» или «Солдатах» из собрания Л.Хаттона слова «срок службы», обрывки слов из песни и т. п. еще написаны мелом на заборе, то в «Солдатах» из коллекции Эсторика они буквально наводняют уже само поле холста, то сопровождая, как говорилось, нарисованные предметы, вроде «пиво», «сабля», то словцом «дурак» вылетая изо ртов орущей солдатни. Отсюда недалеко до момента, когда ругательство перекочует на афишу над входом. Художник предоставлял словам то самое место, какое они неизменно занимали на листах старинных лубков. Здесь явно сквозила традиция ярмарочного отношения к лубкам, когда поясняющие изображение насмешливо-дерзкие надписи на картинках переходили в скороговорку раешника, только ящик раешника как бы вырастал в нашем случае уже до размеров целой художественной выставки – своеобразного уличного «живописного балагана».

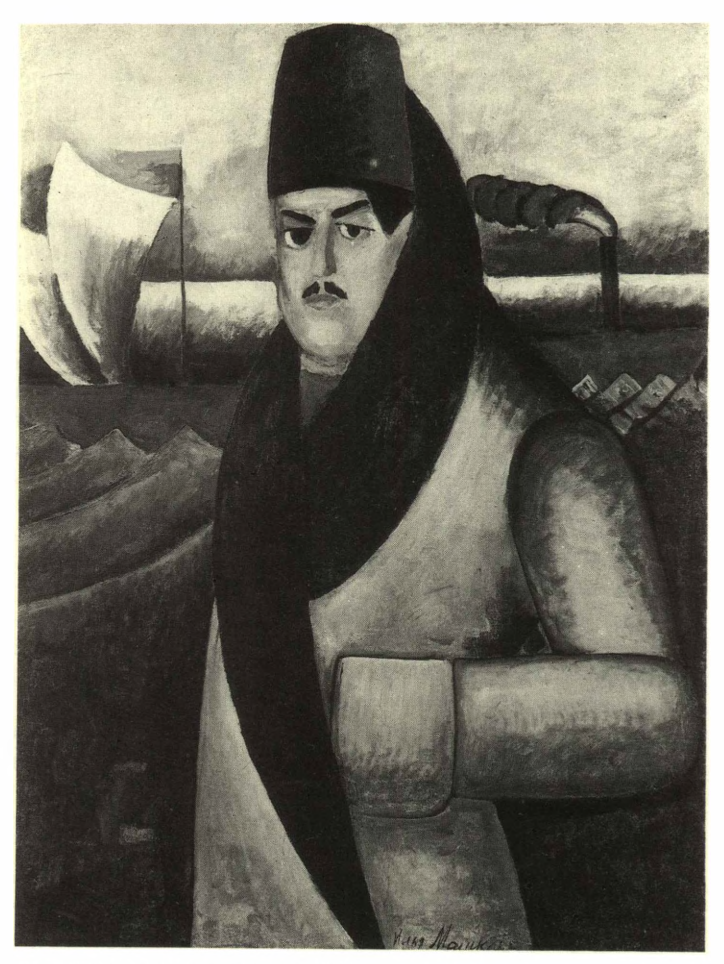
Заметим, что Ларионов вполне сознательно прибегал к подобным снижающим приемам. Двум своим следующим экспозициям 1912 и 1913 годов он дал такие же сниженные ярлыки, назвав одну «Ослиным хвостом», а другую «Мишенью». Интересно, что оба эти названия были придуманы им в конце того же 1911 года, когда находилась в разгаре работа над солдатскими сюжетами. «Были „Бубновый валет“,– говорил Ларионов в одном из интервью конца 1911 года.– В этом году будем „Ослиным хвостом“, в следующем появимся как „Мишень“»[113]. «Ослиный хвост» был связан с известным эпизодом парижской художественной жизни 1910 года, когда противники нового искусства пытались выдать полотно, испачканное хвостом осла, за произведение «левой» живописи[114]. Впечатление, произведенное на московскую публику этим новым ларионовским ярлыком, было еще более ошарашивающим, чем годом раньше – «Бубновый валет». Газеты опять захлебывались от возмущения, а полиция снимала со стен полотна Гончаровой на религиозную тему («Евангелисты») как несовместимые с названием выставки. «Мишень» уже и совсем непосредственно соединялась с солдатскими сюжетами, и ее снижающий смысл – в самом сближении искусства с выражением из грубого солдатского обихода. Возможно, впрочем, что Ларионов как бы бросал этим названием открытый вызов враждебным фельетонистам, заранее объявляя свою выставку «мишенью» для газетного обстрела.

Для осознания пафоса ларионовского искусства рубежа 1900–1910-х годов названия этих выставок чрезвычайно существенны. Ларионовым руководило стремление превратить снижающе-резкие «лубочные» приемы своих примитивистских картин в преобладающий признак целой живописной экспозиции, выставки целой группы сочувствующих ему художников. Ему казалось, что изобретенному им вызывающему названию должен ответить не менее вызывающий выбор представленных на выставке полотен его сторонников. И нам теперь важно установить, удалось ли это Ларионову, то есть в какой именно степени отвечала организованная им экспозиция своему балаганно-раешному наименованию.

Надо сразу сказать, что исчерпывающего соответствия, разумеется, не было и быть не могло. Слишком разные художники были представлены на выставке 1910 года, начиная с ни в чем не замешанных французов и немцев и кончая русскими, из которых одни имели явное соприкосновение с Ларионовым и его примитивистскими исканиями, а другие стояли более или менее в стороне. И все же хотя бы отчасти ларионовская «площадная» интонация пробивалась наружу. Она выступала скорее даже не у Гончаровой – наиболее близкой соратницы Ларионова (хотя и в ее корявых крестьянах Я.Тугендхольд впоследствии находил стихию не только «подвижничества», но и «сквернословия»[115]), а как раз у будущих

коренных бубнововалетцев Машкова и Кончаловского, причем в особенности тесно к ларионовской балаганной ноте стоял в 1910 году Илья Машков.

Вот как описывал Лентулов происшествия за день до открытия «Бубнового валета». Накануне открытия «все художники целый день находились в помещении выставки и занимались развеской картин ‹...›. Кончаловский ходил по залам, зацепив большими пальцами в рукава жилета и распахнув пиджак, – манера, перенятая у Коровина. Потом садился на стул в позе, в которой я его застал при первой встрече у Машкова. Он был исполнен величия и неприступности. Суетился Машков ‹...›. Казалось бы, все было в порядке». Единственно, что беспокоило Ларионова, – «большое пустое место около картин Машкова, и действительно, он ока-



62 *И.Машков.* Автопортрет. 1911

зался прав. Совершенно неожиданно для всех на лестнице входа, с трудом пыхтя, как иногда вносят на 5 этаж рояль или пианино, прут громадную картину И.И.Машкова в невероятной раме шириной почти в пол-аршина. Ларионов (здесь надо помнить, что Ларионов играл одну из первых скрипок как организатор данной выставки), захлебываясь, сюсюкая (он плохо владел шипящими буквами), в исступлении, еще не видя, что изображено на этом громадном полотне, стал преграждать дорогу, чтобы не пропустить на выставку, заявляя, что это безобразие столько занимать места, да еще в такой возмутительной раме»[116].

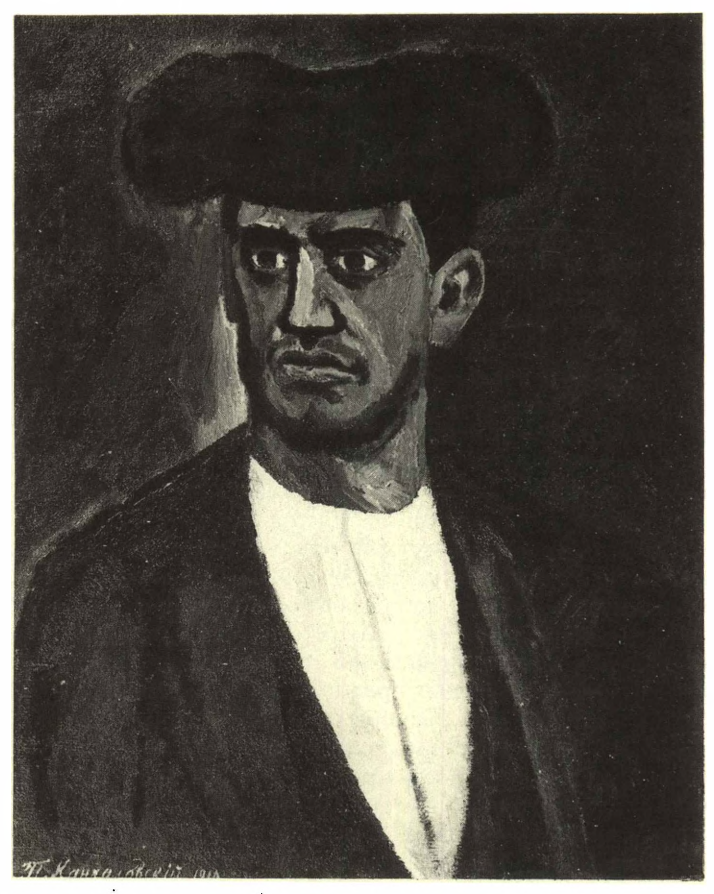
Однако сопротивление Ларионова должно было прекратиться, когда он увидел то, что было изображено на картине. «Я знал,— продолжал Лентулов,— что Машков за несколько дней что-то замышлял наскоро с целью скорее ошарашить какой-либо ракетой, чем дать что-нибудь серьезное». Однако действительность превосходила ожидание! «Когда полотно поставили на место, то зрителям представилось зрелище настолько неожиданное, что первое время трудно было сообразить, что сие произведение означало: изображены были два голых человека, исполняющих романс, одетые в трусы смугло-черного цвета, с мышцами, как у борцов, с выпученными глазами, посаженные на длинный диван. На полу лежали гантели и гири. Эти два человека оказались один сам И.И.(Машков), а другой П.П.Кончаловский».

Интересно, что это, по его словам, «несерьезное», большое полотно Машкова Лентулов был склонен противопоставлять «серьезности» работы Ларионова: Ларионов «работал серьезно», и его задачи вовсе не сводились на этой выставке к эпатированию буржуазного или чьего-либо другого вкуса, «как это делает Машков в своей большой картине». Вот здесь Лентулов едва ли прав, ибо вызывающая фабула машковского полотна точно так же не укладывалась в понятие «epater les bourgeois», как и рассмотренные выше произведения Ларионова, а ее «тенденциозная несерьезность» совершенно не исключала художественной серьезности замысла.

Сам Ларионов мог быть недоволен в «большой картине» Машкова чем угодно, но только не ее театрализованным смыслом. В «Автопортрете и портрете Петра Кончаловского» (собрание С.А.Шустера, Ленинград) оказалась воплощенной та самая атмосфера балаганной бравады, которой были отмечены и лица ларионовских «солдат» или «Автопортрета на желтом фоне». Налицо были и «разрушение рампы», и «призыв к сотрудничеству публики», выражающиеся в открытой авансценности расположения персонажей, в их откровенно-веселом обращении к зрителю. Сами эти персонажи походили скорее на балаганных гиревиков с накладными мускулами и преувеличенно бодрым видом, на дежурную пару силачей на подмостках — один светлый, другой намазанный коричневой морилкой,— в обязанности которых входило не только жонглирование гирями, но и насмешливая перепалка со зрителем. Заключавшаяся в этих фигурах бравада не только в том, что живописцы изображают себя в виде ярмарочных геркулесов, но и в том, что эти геркулесы претендуют на занятия искусством, восседая со скрипкой и нотами. Ошарашивал и самый стиль изображения, с гиперболизированным нагромождением округлых предметов — портретов и тарелок, гантелей и бицепсов, с преувеличенными размерами людей и предметов.

Исследователи еще не обращали внимания на то, как машковское полотно перекликалось с одновременным ему уличным кинематографом. Как раз в это время в Москве широко демонстрировалась лента Макса Линдера «Макс занимается боксом». Некоторые кадры и самый дух этой ленты разительно напоминают картину Машкова — там те же пары атлетов в черных трусах, запечатленные в таких же цирковых мизансценах. Вспомним, что в 1900—1910-х годах кинематограф — один из балаганных аттракционов (хотя такие аттракционы посещались всеми без исключения сословиями, в том числе и интеллигенцией), что репертуар кинематографа — как бы новая вспышка мотивов «лубочной литературы» с ее фольклорными стереотипами сюжетов — об этом исчерпывающе написано в книге Н.М.Зоркой о раннем русском кино[117]. Не исключено, что Машков отозвался одновременно и на повальное в те годы увлечение борьбой — о котором есть известные свидетельства А.А.Блока,— однако у него оно как бы опосредовано еще более «низовыми» впечатлениями от кинематографа. Подобно тому как устроители «Бубнового валета» (и их зрители) откликались на все новые издания бульварного романа Понсон дю Террайля, они откликались и на «балаганное» искусство кинематографа, апеллируя к «сниженно-площадным» ассоциациям посетителей выставки.

От Машкова мог бы не отстать и Кончаловский, если бы выставил портрет Якулова, который был уже, по-видимому, написан к этому времени[118] и решен в совершенно тех же приемах примитивистского гротеска. Сидящий «по-турецки» персонаж, точно так же как и «борцы» Машкова или солдаты Ларионова, впрямую «уставился» на зрителя и точно так же преизобильно окружен кинжалами и саблями, как те – гантелями, бутылками, нотами романсов и т. п. Кончаловский был представлен, в числе других работ, «Портретом матадора» и «Боем быков» – картинами, уже не апеллирующими непосредственно к толпе, но не менее воинствующе утверждающими все те же приемы «снижающей» «грязной» эстетики, что и «солдатские» сюжеты Ларионова.



63 *П.Кончаловский.* Матадор Мануэль Гарта. 1910

«Портрет Якулова» и «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» были в ту недолгую пору единомыслия и единения художников как бы данью будущих бубнововалетцев ларионовскому интересу к непосредственной «театрализации фабулы». С другой стороны, и Ларионов и Гончарова как будто бы тоже шли навстречу увлечению молодых бубнововалетцев борьбой и атлетизмом, экспонировав первый – «Портрет атлета» (В.Д.Бурлюка), а вторая – «Борцов»[119]. Эти работы более всего и привлекали внимание печати, рассматривались публикой как своего рода выражение бубнововалетской программы – в особенности это касалось двойного портрета Машкова, написанного наспех, как бы непосредственно к выставке, и воспринимавшегося многими как ее изобразительная афиша.

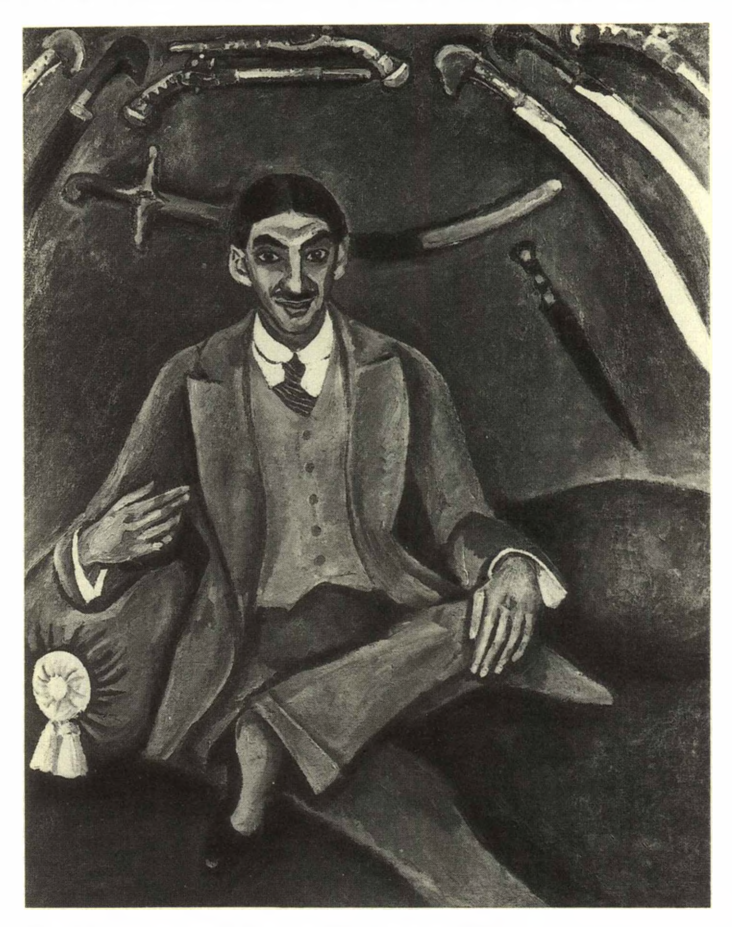
Но доходили ли до широкого зрителя балаганно-гротескные интонации бубнововалетской экспозиции? Разумеется, реакция широкой публики на живописные новшества примитивистов была чрезвычайно многосоставной. Не следует забывать прежде всего, что именно это время ознаменовалось далеко идущим разрывом новейшего искусства с широким зрителем, в котором были повинны, очевидно, и та и другая сторона и который начался еще задолго до выступления примитивистов и даже «Золотого руна» и «Голубой розы»,— пожалуй, уже с ранних произведений Врубеля. Естественно, что наиболее глубокие и тонкие стороны и ларионовской, и вообще примитивистской живописи оказывались недоступны для массового посетителя выставок, вызывая такую волну протестов, с какой, как уже говорилось, еще не сталкивались выступления предшествующих группировок. И все же определенные грани этого искусства становились по-своему внятными даже и для широкой московской публики, ибо, не воспринимая художественных явлений в их исчерпывающем содержании, она нередко откликалась на саму эмоциональную интонацию выставок, причем не последнюю роль здесь играли как раз интонации примитивистской театрализации.

Как ни парадоксально, но доказательства понятности широкой зрительской публике чего-то очень важного на выставке «Бубновый валет» можно иной раз почерпнуть даже из резко отрицательных отзывов обывательских газет декабря 1910 года. Нещадно поливая выставку потоками ругани, фельетонисты в то же время как бы невольно подхватили тот мяч «скоморошьей игры», который бросали им устроители-художники. Иногда создается впечатление, что самые сердитые рецензии писались своего рода «партнерами» «бубновых валетов» по их задиристой клоунаде, настолько послушно, хотя, разумеется, и на совершенно ином — глумливо-обывательском уровне восприятия, отзывались они на все оттенки обращаемой к ним бравады и вызова.

Важнейшей мишенью для обстрела и насмешек — как это и было задумано художниками! — становилась, конечно, сама бубнововалетская афиша. Словцо «бубновый валет» на все лады склонялось в те дни на газетных столбцах. Художники назывались «целой колодой бубновых валетов» («Утро России»), Гончарова, разумеется,— «бубновой дамой» («Против течения»). «Не с чего — так с бубен»,— восклицал фельетонист из «Русского слова»; «эта беззастенчивая карта ‹...› напоминает скорее лечебницу для душевнобольных, чем выставку художественных произведений»,— вторил другой обозреватель из той же газеты. Интересно для понимания названия выставки, что особенно охотно поддерживались именно связанные с «бубновым валетом» уголовные ассоциации: «Да! Да!..— восклицал, например, глядя на картину Фалька «Компания», некий пьяный персонаж по имени Пьер, герой рецензии в «Утре России».— Вот этого, что направо, я даже видел. Весной через Епифан гнали партию каторжников ‹...› Так вот этот, что направо, шел впереди»[120]. Фельетонист «Арлекин» из «Московской газеты-копейки» рассказывал, как два пьяных приятеля заехали на выставку «Бубновый валет» и устроили там драку[121], а рецензент из «Русского слова» в фельетоне «Бубновое дело» облек свою рецензию в форму отчета о процессе над проштрафившимися жуликами. «Сознаетесь ли вы в том, что в начале декабря 1910 года, в сообществе с другими молодыми людьми ‹...› вы ‹...› выставили для публичного обозрения куски измазанного холста, оскорбляющие своим видом общественный здравый смысл и самое элементарное эстетическое чувство»,— спрашивал председатель «валета» Бурлюка.— «Сознаюсь ‹...›»,— еле слышно произносит обвиняемый».— «И неужели вас никогда не мучила совесть, что вы вот занимаетесь такими делами?» — обращался председатель к «валету» Ларионову.— «Как не мучить,— мучила,окаянная! ‹...› — отвечал подсудимый Ларионов.— Да только положение наше такое. Тут тебе жизнь привольная. Работы, почитай, никакой ‹...›»[122] и т. п.

Но показательно, что подобная газетная травля совершенно не обескураживала художников. Назвав себя «бубновым валетом», трудно было и рассчитывать на иное, сколько-нибудь более вежливое обращение. Газетная ругань всецело

укладывалась в тот принцип «чем хуже, тем лучше», который был выдвинут Ларионовым и Лентуловым, когда они придумывали название экспозиции. Другое дело, что за потоками брани скрывалось слишком мало понимания сути, а тем более сочувствия, которого, как всякие художники, конечно, ждали и бубнововалетцы. К первоначальным «балаганно-фольклорным» устремлениям присоединились ноты раздражения обывательским приемом, артистического презрения к буржуазно-мещанской массе, на которую и ориентировались газетчики. Преобладающее настроение примитивистских экспозиций или дискуссий вокруг них оказывалось поэтому нерасчлененной смесью фольклорной бравады и вызывающей дерзости, обращенной против толпы, способной, по словам Д.Бурлюка,



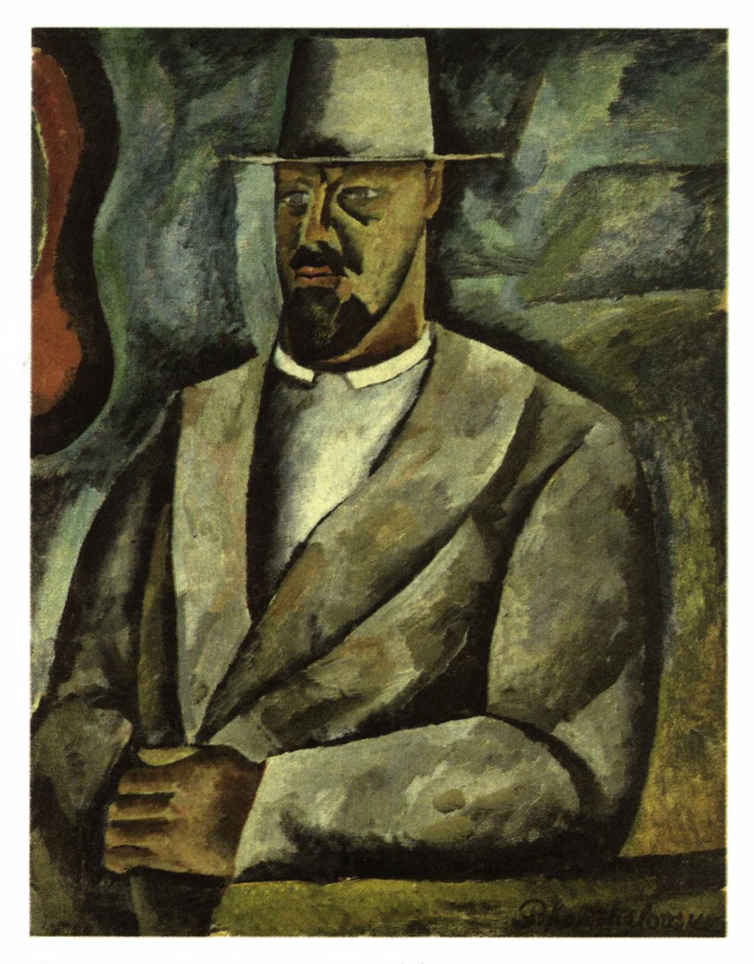
64 *П.Кончаловский.* Портрет Г.Б.Якулова. 1910

задушить «атмосферой сутолоки и невнимания»[123]. Однако важнее теперь различить исходную интонацию, которая получила, пожалуй, наиболее выпуклое завершение в перипетиях художественной борьбы конца 1911–1913 годов, когда разгорелась знаменитая вражда ларионовцев с бубнововалетцами, или «ссора хвостов с валетами», как выражались газетные рецензенты.

Внешним толчком к расколу группировки послужило решение большинства или основного ядра бубнововалетцев превратить свое творческое содружество в официальное общество художников под тем же названием[124]. Во всяком случае именно в это время, то есть в конце 1911 года, Ларионов в двух заявлениях в московскую и петербургскую газеты сообщил о своем разрыве с «Бубновым валетом», недовольный самим фактом возникновения общества. В своем интервью

для «Голоса Москвы» художник акцентировал как раз эту сторону дела: «Что такое «Бубновый валет»? Это имя дал я. Оно – случайное. Только для выставки того года». Теперь же «чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекламировавшем себя названии».

За внешними несогласиями стояли серьезные творческие расхождения. На них мы специально остановимся в следующей главе. Теперь же нас будут интересовать как раз художнические столкновения и споры, поскольку и они приобретали теперь ярко выраженную театрализованную окраску. Описывая произведения Ларионова и выставку «Бубновый валет» 1910 года, мы уже коснулись как бы нескольких «уровней» театрализации искусства. Это, прежде всего, театрализа-



65 *П.Кончаловский.* Автопортрет. 1912

ция фабулы, выражавшаяся в прямом обращении персонажей к зрителю, далее – «театрализация живописи», то есть «разгула кисти» «на авансцене» живописных полотен, наконец – всего живописного показа, интерпретируемого художниками как «площадное действо». Теперь, обращаясь к художественной борьбе, мы вступим в последнюю, и не менее колоритную, сферу, воплощенную в «театрализации поведения» живописцев[125].

Сам Ларионов носил скандальную «скоморошью маску» не только в «Автопортрете» на желтом фоне, но и в своих общественных выступлениях. Будучи

«коноводом» группы художественной молодежи, он выступал в роли стратега и политика, распределяющего роли среди участников дискуссий. Выступая на художественных диспутах, широко практиковавшихся в начале 1910-х годов именно в кругу примитивистов, он вносил, пожалуй, наиболее радикальные приемы полемики или, точнее, «ошарашивания» публики, до тех пор совершенно неизвестные в художественной жизни России. В записках к друзьям по группировке Ларионов мог давать короткие, но настоятельные указания, когда наблюдать или воздержаться от выступлений, а когда, наоборот, «орудовать всеми средствами вплоть до графина по голове», как написал он однажды в письме к М.Ле-Дантю[126], и это, по-видимому, не всегда было лишь красным словцом. Так, в 1913 году, оштрафованный мировым судьей за потасовку на диспуте «Мишени», Ларионов обжаловал его постановление, утверждая, что «стулом и лампой он будто бы в публику не бросал» и «Бонч-Томашевского не бил», а Гончарова заявила в ответ на вопрос прокурора, бросали ли чем-нибудь в публику во время скандала: «Я не видела, чтобы кидали, но осколки стакана поднимала»[127]. Особенного накала достигла перепалка с «Бубновым валетом» на диспуте 1912 года. «Бурную страстность проявили представители «Ослиного хвоста»,– свидетельствовал присутствовавший на диспуте рецензент,– обвинившие бубնововалетцев в «ретроградстве», «академизме» и других смертных грехах»[128]. По отзыву другого корреспондента, «валеты» кричали, что это – реклама со стороны «Ослиного хвоста». «Ларионову не давали говорить, он в ярости стукнул по кафедре кулаком, сломал в ней что-то, а затем полез в публику вызывать на дуэль того, кто крикнул нечто об „ослиных копытах“»[129].

Однако и «оставшиеся валеты» отнюдь не обнаруживали тех признаков «успокоенности», которые приписывал им Ларионов. Враждующие группировки вполне прониклись в то время атмосферой театрализованной ссоры, в добром согласии обмениваясь тумаками на одних и тех же подмостках. Как раз «оставшимися валетами» были организованы наиболее шумные бубнововалетские диспуты, которых было устроено два в 1912, два в 1913 и один в 1914 годах. «Валеты» по-своему продолжили внесенную Ларионовым атмосферу «живописного балагана», а их диспуты, как и само название выставок, выполняли не столько прозаически-корыстные функции рекламы, как это стало казаться Ларионову, сколько традиционные функции «балаганного зазыва», где основным зазывалой не случайно оказался один из переодетых в «валеты» «хвостов» или «ларионовец в бубнововалетстве» – Давид Бурлюк.

Если Ларионов был и организатором и участником художнических выступлений примитивистов, то Бурлюк становился скорее символической фигурой разворачивавшихся тогда художественных споров. Ларионовец по духу своей живописи, он всецело пропитался, очевидно, исходящим от ларионовских примитивистских серий настроением «добродушия и ругательства». По всей вероятности, стихийно и неосознанно, хотя до конца ручаться в этом невозможно, он превращался в начале 1910-х годов в средоточие того эпатирующего тона, который так раздражал и задевал неподготовленную к подобному обращению московскую публику.

Трудно установить, явилась ли ссора с Ларионовым причиной того, что Бурлюк остался с бубнововалетцами или как раз организация общества раздружила недавних друзей, но, и оставаясь в «валетах», Бурлюк развивал вполне отчетливую «раешную» программу. Например, названия полотен Бурлюка в каталогах была столь падка «приказчицкая» толпа балаганных гуляний, вроде «хромотрополизации», начертанной на одном из павильонов в картине К.Маковского «Балаганы на Марсовом поле» (в скором времени «хромотрополизация» была сменена «синематографом»), или выражения «андерманир штук» в устах раешников, вертевших в своих ящиках катушку с гравюрами. Картины Бурлюка не назывались иначе, как «концепированная по ассирийскому принципу лейтлиния движения», «протекающая раскраска» или «частичная занозистая поверхность». При жела-

нии, впрочем, подобные названия можно было воспринимать и как насмешливую пародию на рассуждения ларионовцев, и особенно Гончаровой, о «Востоке», Ларионова – о различии «протекающей» и «растекающейся» раскрасок на лубках или подчеркнутый интерес обоих к живописной фактуре. Таким же «ученым словцом» становился для Бурлюка и пресловутый «кубизм», который он в письмах к друзьям и произносил на французский манер как «кюбизм», подчеркивая комически-несерьезную подоплеку своих начинаний с лекциями о кубизме. И его друзей это нимало не шокировало. Уже одно это разительно отличало Бурлюка и его компанию, например, от Глеза и Метценже, относившихся в те же годы к своим теоретизированиям о кубизме с почти что жреческой, аскетической серьезностью.

Само имя Бурлюка было в ту пору почти настолько же популярно в газетах, как и словцо «бубновый валет». Отсюда, естественно, шли и производные – «бурлюканье», «бурлюкать». Газетчики и в прозе, и в стихах высмеивали название картин художника («Что за краски, за сюжеты, о злодейство чьих-то рук! О бубновые валеты! О „занозистый“ Бурлюк!»[130]. Вполне понятно, что присутствие столь громкого имени на афишах бубнововалетских диспутов чрезвычайно подогревало интерес посетителей. Диспуты проходили с аншлагами, в переполненных залах. Корреспондент из «Русского слова» свидетельствовал, что «для большинства ‹...› занятнее всех течений в искусстве лорнетка г. Д.Бурлюка» (то есть еще одна – вызывающе-«гаерская» маска! – *Г.П.*), сквозь стекла которой «славный вождь русского кубизма горделиво взирал на переполненный народом амфитеатр»[131].

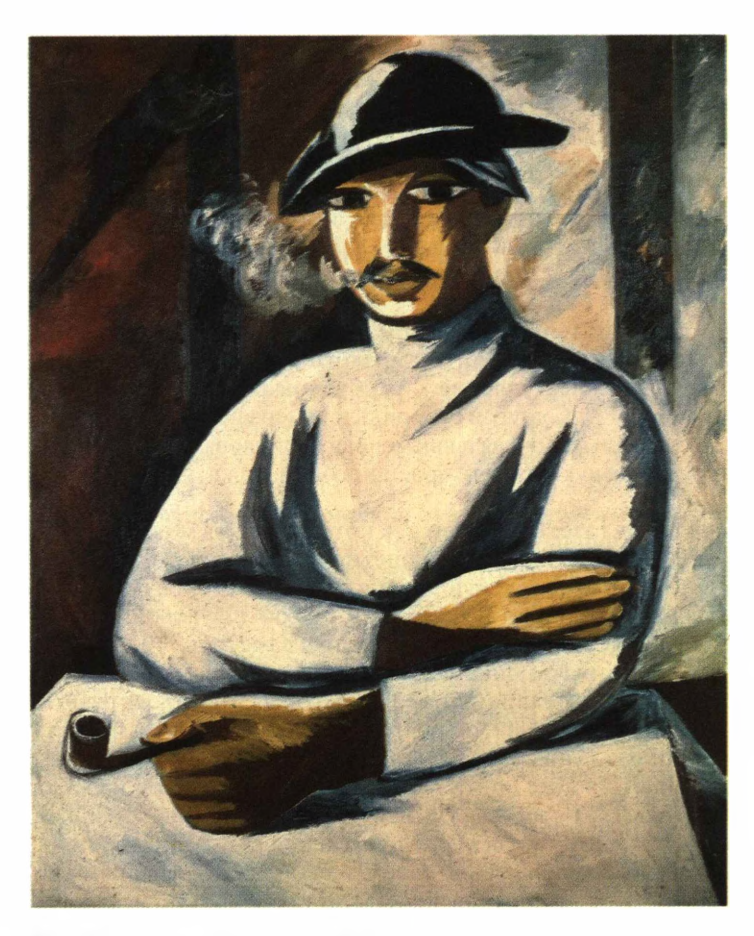
Следом за Ларионовым и Бурлюком и остальные участники диспутов с успехом поддерживали тон брутального и дерзкого обращения с публикой. По словам газетчиков, нередко «выступление ‹...› «бубновых валетов» и шестерок имело характер клоунский»[132]. С другой стороны, и рецензенты, как и в случае с выставкой 1910 года, ругательски ругая и высмеивая бубнововалетцев, и тут необычайно точно реагировали на дух веселого «раешного» эпатажа, вносимого устроителями дискуссий.

Характерна сама газетная лексика, к которой, быть может, и бессознательно прибегали рецензенты, описывая перипетии бубнововалетских диспутов. Оставляя в стороне всю положительную, теоретическую сторону докладов (мы тоже возвратимся к ней несколько позже), они с особым удовольствием смаковали именно «жанровые детали», не упуская случая заметить, что «свиста, ругательства, шума и дебоша, вызвавших легкое вмешательство полиции, было сколько угодно». Если соединить, например, все то, что высказывалось разными газетами по поводу различных дискуссий, получится довольно колоритный, хотя и гиперболизированный, образ бубнововалетского художнического диспута начала 1910-х годов, выдержанного в духе почти фольклорной ярмарочной перебранки.

По словам газет, «позорища», именуемые диспутами «Бубнового валета», заключались в сплошном *«инсценировании скандалов»* (курсив мой.— *Г.П.*). При этом публика не обманывалась в своем щекочущем ожидании скандала, ибо «перлы „бубнового“ красноречия вызывали „гомерический хохот“». Доклады представляли «бестолковое бурлюканье» «бубновых валетов» или «наездничество по различным вопросам искусства», в процессе которого публика встречала «картины нового искусства дружным смехом». Но основная изюминка диспутов заключалась в прениях, когда, по обыкновению, и «начинался кавардак»: «смеявшаяся публика требовала прекратить балаган», однако из этого ничего не выходило. «Два часа,– как пишет газетчик,– длилось сплошное безобразие, два часа сторонники и противники „валетов“ свистели, галдели, топали ногами, ни одному из ораторов, что бы он ни говорил, не дали договорить до конца». И, наконец, все увенчивалось особо красочными анекдотами, до которых были столь охочи газетные хроникеры. На одном из диспутов выступал, например, «некто Маяковский, громадного роста мужчина с голосом, как тромбон», и требовал у публики

защиты от «группки» «валетов», «размазывающих слюни по студню искусства», а на другом «оппонент г. Шатилов предлагал художнику Лентулову нижеследующее любопытное пари: если г. Лентулов объяснит значение своей картины «Отечественная война», то он Шатилов готов отсидеть 6 месяцев в кутузке»[133].

Понятно, что не только обывательская печать, но и квалифицированная критика оказывалась застигнутой врасплох столь непривычным каскадом балаганных приемов. Рецензенты терялись в догадках, ища объяснений самому феномену выступлений «Бубнового валета» или «Ослиного хвоста». Как мы уже упоминали во «Введении», более всех был зорок А.Н.Бенуа, несмотря на то что именно ему, как выходцу из «Мира искусства» с его келейной замкнутостью работы, идеалы



66 *Н.Гончарова.* Курильщик. 1911

искусства как «площадного действа» были особенно далеки и чужды. «Балаганные» претензии московских «левых» накопили в нем, очевидно, немало раздражения, и в одной из статей 1912 года для петербургской «Речи» он программно противопоставил им Сезанна и Гогена, у которых находил «не искусство рынка, базара, площади, а искусство замкнутое, тихое и глубоко интимное». Каждый из этих мастеров был для него скорее «пустынником-анахоретом», нежели «героем улицы». И только в этих условиях они и могли, по его мнению, достигнуть настоящей углубленности работы. Не называя «валетов» и их сторонников, Бенуа выступал против недостатка «внимания» и мастерства, когда «отсутствие того, что назы-

вается «школой» (и что так ясно сквозит в творчестве Сезанна и Гогена, отчасти даже у Матисса и у Пикассо), покрывается словами: самобытность, темперамент, ярь, радость творчества, примитивизм, свобода»[134]. В статьях, написанных через год, Бенуа уже непосредственно ополчался против московских живописцев, которые сделаются, по его мнению, настоящими мастерами только тогда, когда покинут торжище, «успокоятся и задумаются»[135]. «С этого момента художники вспомнят о своем настоящем назначении – не тешить и злить толпу, а честно, смиренно, с затаенным вниманием выявлять в подлинных символических образах то, чему их учит мировая жизнь в целом и личная жизнь каждого из них»; «когда чад задора пройдет,– продолжал Бенуа в другой статье,– когда молодецкая страсть к паясничеству остынет ‹...› то настоящие художники среди теперешней молодежи захотят заглянуть в глубокие таинственные глаза жизни и ‹...› обратятся к самому искусству»[136].

Надо заметить, правда, что само отношение критика к «скоморошьему» чудачеству не оставалось неизменным. Если в 1910 году Бенуа утверждал, что «мастера не чудят», что «чудачество – удел людей неумелых, старающихся под всякими гримасами скрыть свое невежество[137], то в 1913 уже писал об «удовольствии смеха», о «скоморошьем» нраве всего художества в целом»[138]. И особенно прямо он обращал это теперь как раз к «бубновым валетам»: «Разве это уж так худо, что по молодости лет они теперь чудят и дурачатся?»[139] – спрашивал критик в развернутой рецензии на петербургскую выставку 1913 года. И все же, однако, площадную «страсть к паясничеству» Бенуа оценивал тогда негативно, извиняя ее разве лишь молодым задором и талантом. Не случайно безоговорочное признание ведущие «валеты» Кончаловский и Машков заслужили у него только тогда, когда действительно покинули «торжище», променяв в 1916 году «Бубновый валет» на «Мир искусства», да и при этом Бенуа не упустил поставить их в пример еще не сделавшим этого шага Ларионову, Лентулову и Бурлюку, настолько привыкшим, по его словам, к «опасной прелести чудачества», «что всю жизнь не могут с ней расстаться»[140].

Бенуа временами начинало казаться, что русское искусство должно возродиться ценой отхода от «переутонченности и вялости». «Сейчас предстоит окунуться в пучину новых средних веков, в необходимую для здоровья культуры одичалость, без этого нового византинизма обойтись нельзя»[141]. Но только это новое искусство, по мнению критика, должно быть символически строгим, «глубоко интимным» и «тихим»: одичалости «торжища» и балаганных «чудачеств» Бенуа, очевидно, не понимал и не принимал. И такой же серьезности ожидал он и от вождей наступающего художественного обновления. Они должны были быть не «грубыми и назойливыми провинциальными гаерами», какими виделись ему вожди московских живописцев, но людьми, умеющими глядеть в «таинственные глаза жизни», как глядели в далекие времена, когда искусство было не выдумка, «а подлинное и по-своему свободное слово жизни, найденное и высказанное в искреннем вдохновении»[142]. Возможно, что именно раздражение против «чудачества» и заставляло Бенуа особенно выделять среди московских примитивистов Гончарову как представителя серьезного и «строгого византинизма». «Я очень много пережил за эти два дня на выставке Гончаровой... я готов поверить в полную искренность мастера,– писал Бенуа в октябре 1913 года,– для меня ясно, что не учить нужно Гончарову, а у нее учиться, как вообще следует учиться у всех больших и сильных. Нет, это не юродство и не кривляние; это нечто совершенно обратное: намерение (выполненное) быть совершенно согласной с „собой“; дать в простейшем виде то, что таится в душе и рвется наружу»[143].

Однако отнюдь не все из разряда квалифицированной критики столь отрицательно относились к «одичалости торжища». Например, Я.А.Тугендхольд находил у бубнововалетцев любовь к «веселому ремеслу» живописи, которой «так недостает русскому искусству». «Париж в сущности уже отсмеялся – его теперь ничем не удивишь, Петербург не любит смеяться громко из соображений хоро-

шего тона; Москва же, наоборот, очень любит, чтобы ее смешили и „эпатировали“»[144]. Достаточно сказать, что, даже ссылаясь на выражения «радость творчества», «примитивизм», «темперамент», «ярь» и т. п., которые, по его мнению, «покрывали» отсутствие у бубнововалетцев «того, что называется школой», Бенуа всего лишь пренебрежительно воспроизводил вполне сочувственные определения, даваемые «валетам» их современниками. Это были подслушанные им в художнических кругах или на выставках обобщенные оценки, отражавшие существенно важные и неповторимые грани бубнововалетского искусства.

В некоторых отношениях этим современникам было проще по достоинству оценить неповторимую атмосферу примитивистских выступлений, нежели сегодняшним историкам искусства. Им был непосредственно доступен тот живой контекст, который заключался в органическом единстве разных «уровней театрализации», начиная от снижающе-резких приемов самих картин и кончая таким же «снижающим» поведением живописцев на диспутах. В архиве Гончаровой (С.Л.) сохранилось ее интересное замечание, касающееся как раз эстрадных баталий, где рекомендовалось, как мы помним, «орудовать всеми средствами вплоть до графина по голове». «В очередного оратора,– записывает художница,– бросали на эстраде тяжелыми стаканами, и я помню гениальные слова присутствовавшего при этом комиссара полиции, который, очевидно, обладал не только присутствием духа, но и культурой: *„все это надо понимать символически“*» (курсив мой.– *Г.П.*).

Современники могли, помимо того, сопоставлять примитивистские экспозиции и диспуты с другими фактами современной им художественной культуры, в которых раскрывались подчас достаточно близкие им или аналогичные тенденции. Ведь разнообразные попытки слияния «живописания» и «поведения» находили себе место не только на выставках живописи и в дискуссиях живописцев. Например, все в тех же «Воспоминаниях» Лентулова описываются работы художников по декорированию вечеров разнообразных обществ, когда Кончаловский разукрасил в конце 900-х годов пейзажами испанских городов помещение для бала в купеческом клубе на Малой Никитской, а Якулов и Лентулов декорировали бал Армянского общества в Охотничьем клубе. На этих балах в какой-то степени воспроизводилось такое же чаемое художниками единство живописи и протекающего на ее фоне многолюдного празднества. «Якулов,– по словам «Воспоминаний»,– превратил главный зал в восточный духан ‹...› обнаружив большое знание быта, характера и стиля Востока, Армении, он дал целый ряд свойственных его блестящему остроумию шуток, сценок, ларьков и пр. Здесь были и парикмахерские с уморительными вывесками и надписями, вроде «Здесь стрижка и брижка». Все это дышало несравненно по цвету и особой остроте мощного колорита ‹...›» «Я расписывал,– вспоминает далее Лентулов,– турецкую кофейню и несколько других зал. Для турецкой кофейни я взял стиль турецких лубков, разукрашенных стекло-цветными и фольговыми украшениями»[145]. «Театрализованными действиями» на фоне этих декораций могли быть, как видно из «Воспоминаний», не только армянское празднество, где были и якуловские остроумные шутки, и сценки и ларьки, но даже и сами поступки художников во время исполнения декорации[146]. Лентулов описывает великолепную сцену, как поспорившие между собой исполнители (то есть Лентулов и Якулов), уподобившись героям известной карикатуры Домье, устроили комический поединок на перепачканных краской кистях и под общий хохот располосовали друг друга до неузнаваемости[147].

За всеми этими фактами, в том случае, повторяем, если воспринимать их не изолированно, а в единой связи с событиями живописи, вставало неудержимое стремление художников перешагнуть извечную грань, отделяющую индивидуальное ученое искусство от «соборного» и праздничного искусства народа, а мозаическая раздробленность индивидуальных поступков или «курьезов» художнических потасовок соединялась в обаятельную и целостную утопию «площадного живописного действа».

ГЛАВА III

СЕЗАННИЗМ И ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР В ЖИВОПИСИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕСТВА „БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ“

В чем же было, однако, различие между ларионовцами и собственно «бубновыми валетами»? Ведь, по-видимому, их творческие споры, какими бы театрализованными они ни казались, основывались на действительных разногласиях между живописцами, выражая их серьезные творческие расхождения. Ответить на этот вопрос – и значит определить художественную природу бубнововалетского понимания городского фольклора. Заметим сразу, что до конца осмыслить особенности бубнововалетского направления ни зрителям, ни критике, современной выступлениям «валетов», не удавалось. Как это нередко бывает, развивающиеся живописные тенденции принимали завуалированную форму, им неизменно сопутствовали явления, затемнявшие и общую картину развития, и его важнейшие оттенки, а это, естественно, препятствовало уяснению существа событий и, в частности, осознанию индивидуальности конкурирующих примитивистских групп.

Сопоставлению живописных группировок – после того как они в начале 1912 года разошлись на разные выставки – мешало прежде всего известное несходство принципов их экспозиций. В то время как ларионовский «Ослиный хвост» (1912) оказывался последовательно групповой выставкой, объединявшей в основном «своих», бубнововалетские выставки устраивались свободнее, ибо по уставу 1911 года их участником мог стать фактически каждый, кто внес соответствующий денежный взнос[148]. На протяжении 1910-х годов на «Бубновом валете» выставлялось немало живописцев, имевших достаточно косвенное отношение не только к бубнововалетскому искусству, но и к «левому» художественному движению вообще. Их ощутимый наплыв, например, на выставку 1912 года сделал ее гораздо более «спокойной» по сравнению с первым «Бубновым валетом». Рецензент из «Русского слова» С.Мамонтов говорил о прошедшей по выставке «отрезвляющей волне», принесшей произведения (по его понятиям), «заслуживающие серьезного внимания», и в подтверждение ссылался на работы безвестных С.Клюшникова, С.Лобанова, Х.Крона[149]. Естественно, что ядро объединения должно было производить совершенно иное впечатление. В 1912 году здесь, разумеется, не могло быть и речи ни о какой «отрезвляющей волне». Отдавая пальму первенства художникам-«новичкам», то есть не участвовавшим в выставке 1910 года, С.Мамонтов отметил в той же статье, что «старая гвардия „Бубнового валета“ все дальше и дальше уходит в своих неутолимых исканиях от здравого смысла».

Но и среди фигурировавших на выставке подлинно «левых» живописцев отнюдь не все могли претендовать на выражение живописного существа объеди-

нения. В числе «старой гвардии» «Бубнового валета» (то есть, по Мамонтову,— художников, представленных и в 1910 и в 1912 годах) оказывались и Кандинский, и Экстер, и «ларионовец» Давид Бурлюк, прочно «окопавшийся» на «Бубновом валете». На протяжении 1910—1914 годов выставлялись и многие другие живописцы, не принадлежавшие ни к ларионовской группе, ни к собственно «Бубновому валету». Ими были М.Веревкина (1910) и А.Явленский (1910, 1912), А.Грищенко (1912, 1913) и В.Татлин (1913), К.Малевич (1910, 1914) и Л.Попова (1914). Более того, даже не все живописцы, вошедшие в дальнейшем в историю как доподлинные бубновалетцы, позволяли судить в этот ранний период о природе бубново-валетского искусства. Ведь тот же Фальк, а во многом даже и Куприн, пожалуй, еще не воплощали в те годы основные тенденции своего объединения. По существу, ядро «примитивистского» «Бубнового валета» 1910—1913 годов, столь же характерное для своего сообщества, как Ларионов и Гончарова для «Ослиного хвоста» и «Мишени», составляли Машков, Кончаловский и Лентулов, по выступлениям которых внимательный зритель и должен был судить о своеобразии и пафосе настоящей «валетской» живописи.

За разъяснением этого пафоса наш воображаемый зритель мог прежде всего обратиться к сопоставлению теоретических программ «хвостов» и «валетов», и тогда его ожидало бы первое разочарование. Если Ларионов и Гончарова действительно придавали программам немалое значение (хотя и отрицательно относились к теоретизированию вообще), то отыскать последовательное изложение теоретической программы бубновалетцев было, в сущности, невозможно.

В начале 1910-х годов Ларионов и Гончарова выступили с развернутыми примитивистскими взглядами, где главную роль играла проповедь национальности и Востока. «Большое и серьезное искусство не может не быть национальным ‹...› — писала в ту пору Гончарова.– Чужое искусство надо сливать со своим. Только таким путем создается тот необходимый подъем, который толкает искусство вперед»[150]. Из года в год национальные устремления Гончаровой становились все более радикальными. Если в 1910 году она еще приравнивала свои задачи к задачам «новейших французов» (Ле-Фоконье, Брак, Пикассо)»[151], а в 1911-м считала одним из определяющих факторов в развитии русского искусства «сильное влияние французского искусства последних десятилетий»[152], то в последующие годы она уже отказывала Западу в плодотворности его воздействия на русское искусство и выдвигала на его место Восток. «Кубизм – хорошая вещь»,– писала художница в 1912 году,– однако «не совсем новая. Скифские каменные бабы, русские крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, сделаны в манере кубизма»[153], в 1913 же году она убеждена, «что тот источник, из которого черпает Запад,– Восток и мы сами» и что Запад в действительности «показал одно: все, что у него есть,– с Востока»[154].

Как бы ни оценивать эти позиции Гончаровой, все же совершенно очевидно, что они были теснейшим образом связаны и с творчеством, и с выставочной деятельностью ларионовцев. Если ларионовский «Бубновый валет» 1910 года, по традиции «Золотого руна», еще оставался объединенной выставкой иностранных и русских художников, то уже «Ослиный хвост» был чисто русской экспозицией. Еще дальше в осуществлении этой программы пошла «Мишень» 1913 года, где место картин иностранных живописцев заняли лубки и иконы, а кроме них – работы современных «восточных» и собственных «примитивов» – Нико Пиросманашвили или московской «Второй артели живописцев вывесок».

Что же противопоставляли этим убеждениям ведущие «валеты»? Как ни парадоксально, но их программой, по-видимому, следовало считать совершенное отсутствие программы, настолько последовательно они воздерживались от теоретического выяснения сугубо «валетского» credo. Об этом credo, по существу, ничего не говорилось ни на проводимых бубновалетцами публичных диспутах, ни в изданном ими же в 1913 году в Москве «Сборнике статей по искусству».

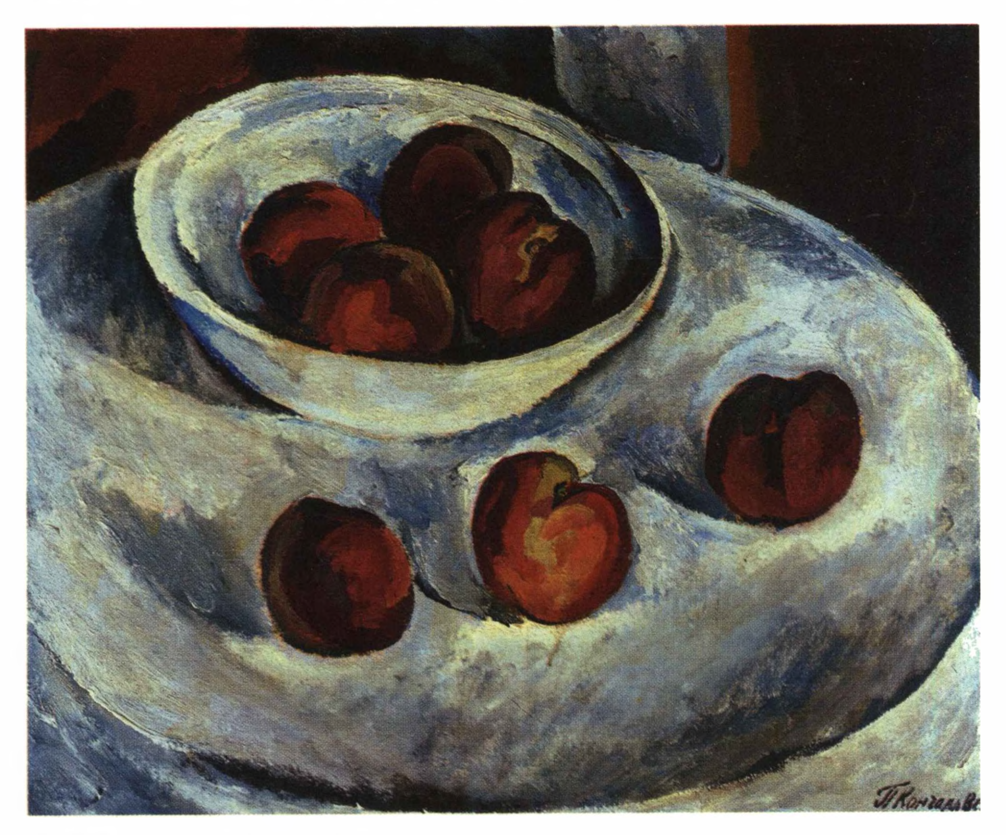
Сам пафос критических выступлений бубнововалетцев чрезвычайно отличался от ларионовского. Если «хвосты» обрушивались обычно как раз на «бубновых валетов», то «бубновые валеты» посылали стрелы критики не столько в сторону ларионовцев, сколько в направлении традиционного или «рутинного» искусства. Не случайно, наиболее значительный памфлет, написанный бубнововалетцем Д.Бурлюком[155], направлен отнюдь не против «Ослиного хвоста», а против атак традиционной критики, а содержанием докладов на «валетских» диспутах становилась не защита интересов своего объединения, но скорее утверждение интересов новейшего искусства в целом.

Это относилось, например, к бубнововалетской пропаганде кубизма, которую «валеты» и их основной докладчик Д.Бурлюк, по-видимому, считали своей прерогативой. Ведь в кубизме как таковом еще не заключалось ничего специально бубнововалетского. От кубизма не открещивались, как мы видели, и Наталья Гончарова, кубизму в той или иной, как правило, гораздо большей, чем «валеты», степени отдавали дань Малевич и Татлин, Удальцова и Грищенко. Гончарова была совершенно права, когда не находила ничего общего между «Бубновым валетом» и настоящим кубизмом, идущим от Пикассо. Она лишь по обыкновению сгущала выражения, когда в письме, направленном против «дряблого» «Бубнового валета», заявляла, что «недостаточно прописаться в поборники ‹...› кубизма, чтобы стать художниками нового направления, не обладая тоном в краске» и «художественной памятью», но обладая «до жалости вялой линией»[156]. Глубокое различие «валетского» и кубистического метода вполне подтвердила и история объединения в конце десятилетия, когда приход на «Бубновый валет» 1916 года когорты настоящих кубистов почти изгладил на его экспозиции впечатление специфической бубнововалетской живописи.

В других же докладах бубнововалетская платформа уже окончательно сливалась с платформой нового искусства вообще. Таково было, по-видимому, выступление Н.И.Кульбина на диспуте 12 февраля 1912 года «Свободное искусство как основа жизни». Кульбин-художник, подобно Давиду Бурлюку, имел чрезвычайно мало общего с искусством «бубновых валетов», а как докладчик представил энтузиастом-гастролером, выступавшим скорее адептом всего новейшего искусства, нежели приверженцем какого-либо его конкретного направления. Еще более далекой от «Бубнового валета» фигурой был и в своей поэзии и в живописи Максимилиан Волошин, сделавший на следующем диспуте (25 февраля 1912 года) доклад о Сезанне, Ван Гоге и Гогене. Он также говорил лишь о новом этапе французской и европейской живописи вообще, а вовсе не о специально бубнововалетских особенностях, о чем свидетельствовала и не характерная для этих диспутов, спокойная манера его доклада, специально отмеченная рецензентами тогдашних газет[157].

В «Сборнике статей по искусству. «К вопросу о современном состоянии русской живописи» был, очевидно, воспроизведен реферат И.Аксенова, прочитанный на диспуте 24 февраля 1913 года. И здесь основное внимание отводилось различиям между прежними этапами искусства и его последним этапом, «наиболее выразительным» примером которого объявлялся «Бубновый валет». Лишь очень немногие места обнаруживали скрытую полемику с Ларионовым и Гончаровой, однако и они совершенно не проясняли принципиальных разногласий между группами. Например, несомненным ответом на обвинения Гончаровой бубнововалетцев в «дряблой» живописи и «до жалости вялой линии» звучало то место у Аксенова, где он утверждал, что «задача контурного разграничения цветовых группировок» решается у Машкова «с помощью мягкой и легко изогнутой линейной конструкции», которая «нигде не грозит уклоном в дряблость»[158]. Но даже если это и так, ведь это ничего не разъясняло в специфике «Бубнового валета», не помогало осознать его отличия от живописцев ларионовского круга.

Быть может, только единственное место в «Сборнике» оказывалось адресованным примитивистской концепции «хвостов» и, в частности, Гончаровой с ее призывами отвернуться от Запада и обратиться к национальным традициям. «Не бойтесь гг. критики, что русские современные художники потеряют свою отечественную невинность,— говорил один из авторов сборника, подписавшийся буквой Р. — Русский по своей психологии не может быть французом. Русский художник, культивируя свой живописный язык вне национальных рамок, скорее поймет традиции своего лучшего искусства»[159]. Быть может, разница и заключалась в отношении к западной живописи, которую отвергали «хвосты» и признавали «валеты»? Но ведь немного раньше Гончарова тоже обращалась к западным живо-



67 *П. Кончаловский*. Персики. 1913

писцам и была тогда нисколько не ближе к бубновалетской позиции, чем в 1913 году, когда она с Западом расквиталась. Здесь все еще было очень мало индивидуального, и наш воображаемый внимательный зритель должен был, по-видимому, присмотреться к иностранным разделам уже самих бубновалетских выставок для того, чтобы увидеть, кого же именно из заграничных художников выставляли «валеты» и кто, следовательно, из представителей западного искусства был им наиболее близок.

И вот здесь его ожидало второе разочарование, нисколько не менее обескураживающее, чем то, какое постигло при сличении теоретических программ. Сопоставление имен иностранных живописцев так же мало подвигало его к осмыслению программы бубновалетцев, как и их словесные выступления. На протяжении 1910—1914 годов «валеты» настойчиво выписывали на свои экспозиции картины новейших европейских живописцев, однако сам принцип их отбора всегда оставался довольно расплывчатым и шатким.

Бубнововалетские иностранные разделы совершенно не походили на показы первых двух выставок «Золотого руна» (1908—1909 годы). Там впервые ставилась задача по возможности полной демонстрации почти полувекового этапа французской живописи, начиная с импрессионизма. На бубнововалетских же выставках зрители сталкивались с обычными в те годы для Европы сборными экспозициями полотен мастеров, написанных за последние годы и получивших известность на национальных выставках. Посылки работ на выставки в другие страны широко практиковались в Европе. Французы охотно выставлялись в Германии и Англии, немецкие художники — в Париже; на протяжении 1910—1914 годов на европейских выставках участвовали Ларионов и Гончарова, а иной раз — и наиболее заметные из бубнововалетцев. Экспозиции эти не ставили целью консолидацию какого-либо национального стиля или узкого живописного направления. Важнее было отстоять интересы новейшего искусства в целом, защитить его перед лицом консервативной публики и критики. И такие же цели, несомненно, преследовал «Бубновый валет», для которого, помимо того, было важно опереться на опыт уже прославленных современных живописцев, подкрепить свои «доморощенные» искания авторитетом европейски известных художественных школ.

В составе выставлявшихся на «Бубновом валете» европейских живописцев была заметна та же последовательная приверженность объединения к кубизму, какая давала себя знать и в его докладах и диспутах: привлекались Пикассо и Брак, Леже и Делоне, Глез и Дерен. И отсюда также мало можно было узнать о специфической «валетской» направленности, как и из докладов, ибо, как уже говорилось, интерес к кубизму проявляли тогда и совершенно противоположные бубнововалетцам художники. Немногое проясняли и другие иностранные экспоненты. Если Матисс и Вламинк, Фриез и Ван Донген во многом перекликались с бубнововалетцами цветовой напряженностью и энергией, то в подборе очень многих участников были сильны, конечно, и случайные мотивы, например, наличие у членов общества устойчивых связей с теми или другими европейскими мастерами. Именно таким налаженным контактам были, по-видимому, обязаны «валеты» неизменным участием не только на выставках, но даже и в «Сборнике статей по искусству» главы монпарнасских кубистов А.Ле-Фоконье[160] или появлением на выставках 1910—1912 годов значительной группы немецких ранних экспрессионистов — Эрбслоо и Пехштейна, Кирхнера и Ф.Марка, внутренне близких не столько бубнововалетцам, сколько навербовавшему их в Германии Кандинскому.

Чтобы понять своеобразие «бубновых валетов», надо было, очевидно, обратиться к самим их творческим выступлениям, включавшим, как сказано, и облик произведений, и впечатление от поведения художников. Если вернуться на минуту к «балаганной» теме, то «хвосты» и «валеты» представляли своим искусством как бы разные жанры «балаганных выступлений». Судя по упоминавшемуся «Автопортрету» на желтом фоне, Ларионов соединял со своей «скоморошьей маской» индивидуальную и издевательскую резкость вызывающего обращения к «толпе», позу своего рода «солдата-бретера», напористо и гаерски задирающего публику, и совершенно иные оттенки отличали уже собственно «валетскую маску» из «Портрета Якулова» работы Кончаловского или «Автопортрета и портрета Петра Кончаловского», выполненного Машковым. Здесь это были ноты не противопоставления и резкости, но скорее добродушного единения с публикой, на смену индивидуальному являлось коллективное начало. В автопортрете же с Кончаловским сюда входило и выражение чисто «количественного» пафоса здоровья и силы, столь очевидного в самой демонстрации балаганных ухваток и бодрого вида, картонных гирь и наклеенных мускулов. Пропаганда здоровья и силы, а отсюда и искусства в полный голос и в самом деле входила тогда в «позицию» «бубновых валетов», помогая им противопоставить свое искусство тому салонному символизму вполголоса (да и символическому течению вообще), который еще недавно процветал не только на «Голубой розе», но и на «Золотом руне». Характерно, что требование физического здоровья и силы тот же Машков сохранял и

в более поздние годы, когда составлял программу своей мастерской во Вхутемасе. Теперь же сюда прибавлялась и проповедь радостей жизни, начиная от испанских романсов и скрипки и кончая портретами жен художников (рассказывали, что когда эти жены запротестовали, их головы в овалах уже почти перед выставкой пришлось поспешно переписывать на вазы с фруктами).

Любопытно, что, сохранив за своим союзом наименование «Бубновый валет», входящие в него живописцы очень скоро начали распространять уже не ларионовскую, но иную версию его значения. С их слов газетные рецензенты утверждали, что валет бубновой масти на лексиконе гадалок означает «молодость и горячую кровь». Бубнововалетцам оказывались ненужными те одиозно-уголов-

ные компоненты афиши, которые были так дороги Ларионову, однако оставались по-прежнему кстати другие обертоны ее звучания как темпераментного и веселого уличного словца, напоминающего о гаданиях и игре, говорящего о неожиданностях и азарте. За всем этим стояли уже более серьезные творческие расхождения, различия самих произведений группировок. По ним-то, разумеется, и должен был наш внимательный зритель — а вслед за ним и сегодняшние историки искусства — составить себе более конкретное представление об искусстве «Бубнового валета».

* * *

Говоря о расстановке художественных групп в русском искусстве рубежа 1900–1910-х годов, Д.В.Сарабьянов противопоставляет ларионовцев бубнововалетцам как примитивистов сезаннистам. «Примитивизм Ларионова, образовавший вокруг себя целое направление ‹...› соединил теперь Ларионова, Гончарову, Бурлюка ‹...› с московскими сезаннистами – Кончаловским, Машковым, Лентуловым, Фальком, Куприным, Рождественским. Пусть этот союз не был долговечным. Пусть Ларионов, явившийся одним из инициаторов новой группировки, и Гончарова вскоре покинули «Бубновый валет». Примитивизм оплодотворил московский сезаннизм, помог ему соединиться с национальными корнями»[161].

Согласимся, для определения бубнововалетцев как «московских сезаннистов» есть безусловные основания. Несмотря на то, что наиболее текстуальное освоение Сезанна приходилось у них на вторую половину и на конец 1910-х годов, они уже и в начале десятилетия могли быть отнесены к постсезаннистской живописной традиции. Уже в «Натюрморте с красным подносом» Кончаловского (1912, С.К.) к увлечению вывеской примешивается и увлечение натюрмортами Сезанна, а в портретах того же Кончаловского уже и тогда было «столько же от вывески и лубка, сколько от сезанновских моделей»[162],– как формулировал позднее Я.А.Тугендхольд.

Однако на чем же основывался симбиоз столь далеко отстоящих друг от друга живописных тенденций? Здесь мы опять должны вспомнить о том, что уже выяснили на примерах Ларионова и Гончаровой: Сезанн был для бубнововалетцев естественной художественной традицией (как Моне для раннего Ларионова или Мусатов для Гончаровой); апелляция же к вывескам – опять «преображением чужого в свое», всегда включавшим, как уже было сказано, одновременно и единение и остранение от чужого художественного стиля. В чем же, однако, была основа для единения рафинированной традиции французской живописи с традициями русского фольклора, заключавшимися в игрушке и вывеске, подносах и декоративной ярмарочной росписи? Ведь не только подносы и вывески, но и сами «подносные» натюрморты Машкова, так же как и «вывесочные» автопортреты Кончаловского, чрезвычайно далеки по духу от исканий сосредоточенного станковизма Сезанна. Но тогда почему искусствоведы столь же упорно настаивали на «сезаннистском языке» искусства валетов, сколь неизменно подчеркивали их «нижегородское» вывесочное произношение?

В поисках общего между «валетами» и Сезанном прежде всего наталкиваешься на общие свойства изображенной натуры. В отличие от предэкспрессионистской или поствангоговской линии европейской живописи (к которой мы в самых общих чертах причисляли и Ларионова и Гончарову) – с ее приверженностью к живой и внутренне динамичной натуре, в пределах сезаннистского и постсезаннистского движения налицо тяготение, наоборот, к натуре неподвижной, или «мертвой». Это было свойство и самого Сезанна и «бубновых валетов», и это же определяло специфический для последних выбор примитивов – не лубков и не сюжетной вывески, но именно «натюрмортов» из хлебов или фруктов на вывесках или подносах.

Каково было у самого Сезанна значение движения мотива? С начала 1880-х годов все более открытому или «обнаженному» *движению кисти* на поверхности холста неизменно противостояла у него *неподвижность природы*, как будто остановившейся в своем отстроенном великолепии. Изображенный Сезанном мир пребывает в незыблемом, хотя и внутренне напряженном покое, его воды не текут, но лишь отражают на своей глади недвижно застывшие берега, деревья не изгибаются под ветром, но лишь соседствуют с очертаниями горы на фоне синего неба. Еще более недвижимы человеческие фигуры – крестьяне, курильщики или картежники,– как будто налитые окаменелой и кряжистой, упрямо-неподатливой силой.

Удивительна ли постоянная привязанность мастера к миру «мертвой натуры»? По словам Б.Р.Виппера, замыслы Сезанна «полнее всего могли выразиться именно в натюрморте»[163]. И причина того как раз в недвижности вещей и предметов в натюрмортах, той неподвижности, какую в изображения живых людей или живой природы Сезанну приходилось вносить в большой мере искусственно. Б.Р.Виппер был прав, отмечая, что среди предметов Сезанн «предпочитает предметы «сделанные» или такие, которые, как его любимые яблоки, больше всего похожи на предметы сделанные, на простые, круглые шары»[164]. Сезанн, как правило, изображал не живые или только что срезанные, почти «агонизирующие» цветы, как это было в «Подсолнухах» Ван Гога (а отчасти и Гончаровой), но

69 *А.Куприн.* Натюрморт с тыквой. 1912

цветы искусственные или сухие, и это перешло затем к московским сезаннистам, например, к Куприну конца 1910-х – начала 1920-х годов.

Однако, быть может, наиболее важен даже не состав предметов сезанновских постановок, но самая манера их трактовки, при которой из изображения исключались все признаки событийности – сама возможность взаимоотношений или связей между предметами. Если в классическом, например, голландском, натюрморте предметы образовывали некую «человеческую среду», как бы вели между собой «неслышную беседу», то в сезанновских натюрмортах такая атмосфера отсутствует. Если предметы и вступают в пространственные отношения, то это отношения форм и их элементов на плоскости, но отнюдь не самих предметов. Эти вещи еще отбрасывают тени, однако уже не объединены рефлексами, между ними нет ни движения света, ни воздуха; соединенные в группы, они ведут, по

существу, обособленное существование. Единственной, пожалуй, идущей от натуры активностью оказывалась у Сезанна активность цвета, да и то лишь потому, что в нем совершенно отсутствовало начало общения или связи между вещами. Напряженно-красный цвет сезанновских яблок в большом натюрморте из музея Орсе — это не естественный цвет предмета, вызванный к жизни естественным освещением, но скорее голос подспудной энергии вещи, выражение ее напряженной и самодовлеющей материальности.

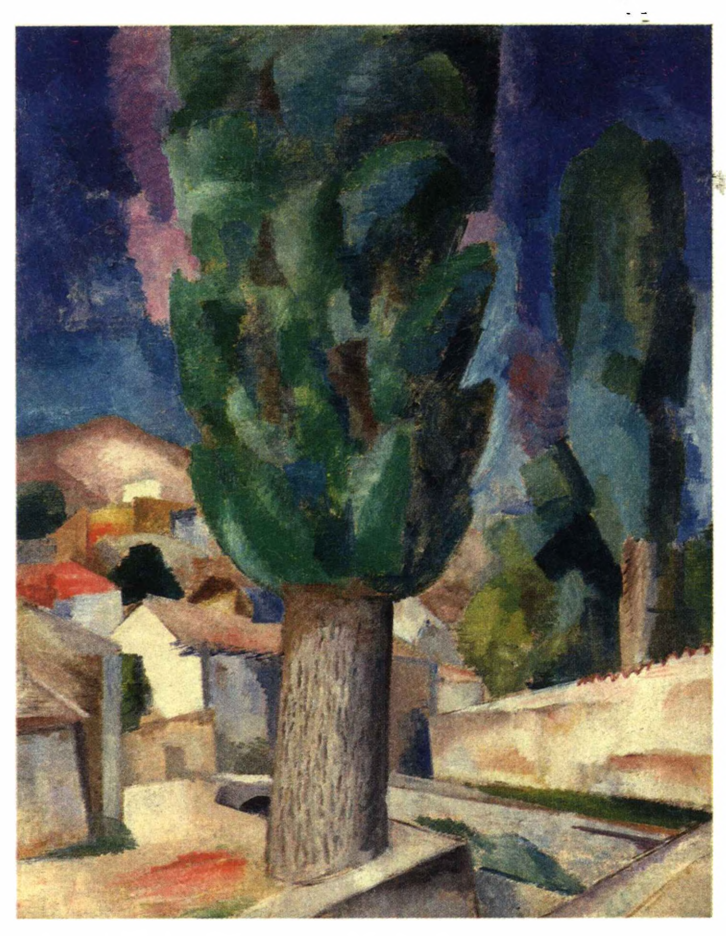
Особая неподвижность мотивов в произведениях сезаннистского направления довольно рано привлекла к себе внимание критики. Например, А.Н.Бенуа в своей рецензии на бубнововалетскую выставку 1913 года заметил, что «самый факт обилия именно «мертвой натуры», несомненно, не есть одна простая случайность, а является каким-то знаменательным симптомом». И он совершенно верно указал на искусство Сезанна как на первоначальный образец такой недвижности: «знаменательно то, что реакция Сезанна против импрессионизма была основана именно на культе мертвой натуры, на изучении форм и цвета, находящихся в статическом состоянии»[165].

К сожалению, мысль о «статическом состоянии» предметов оказалась лишь случайно оброненной критиком. Объясняя внимание молодых художников к натюрморту, он свел ее в дальнейшем к элементарному факту неподвижности предметов натюрморта, которые — в распоряжении каждого живописца, не изменяются и не сдвигаются с места и потому наиболее пригодны для штудирования натуры. Саму же проблему Бенуа попытался ограничить сферой первичного обучения живописи, заметив, что увлечение натюрмортом «легло в основу всей теперешней системы художественного образования». При охватившем «все художественное творчество» стремлении вернуть искусству «простоту, наивность,— писал Бенуа,— и в частности, при все сильнее и сильнее сказывающемся влечении к «ясному цвету» — совершенно понятно, что начинающие, учащиеся художники, взялись за тех натурщиков, которые всего менее «позируют», над изучением которых можно сидеть сколько угодно, с которыми можно распоряжаться с полной свободой. Они у каждого под рукой. Самый бедный бедняк и тот может копировать за неимением другого разбитый чайник, пару картошек, трехкопеечный хлеб или хотя бы свой ящик с красками»[166].

Совсем иначе подходило к проблеме искусствознание 1920-х годов, уже как бы подводившее итоги всему предреволюционному развитию русской живописи. Если Бенуа был склонен сужать вопрос о натюрморте у бубнововалетцев до вопроса о пристрастии к мертвой натуре начинающих, учащихся художников, то А.А.Федоров-Давыдов, напротив, тяготел к необычайно расширительной его постановке. Ему было свойственно говорить о «доминирующем значении» натюрморта в живописи всех 1910-х годов и о «натюрмортизации» всех прочих жанров, причем идея «статического состояния» форм и цвета как раз ставилась в центр его внимания и наблюдений. А.А.Федоров-Давыдов указывал на подобное качество и в пейзажах, и в живописи фигуры. Например, говоря о «Портрете Якулова» Кончаловского, он справедливо заметил, что «человеческой фигуре придается здесь неподвижность мертвой вещи»[167]. Нам теперь видно, что все эти качества относились не ко всему искусству 10-х годов, но прежде всего именно к постсезаннистскому направлению русской живописи — как в кубистическом его варианте («Уборка ржи» или «Лесоруб» Малевича), так и в интересующем нас бубнововалетском.

В годы раннего, примитивистского, периода на выставках «Бубнового валета» у натюрморта еще не было количественного преобладания. Например, на выставках 1913 года в Москве и Петербурге, как бы подводивших итоги всему предшествующему развитию коренных «валетов», натюрморты занимали более чем скромное место. Однако по художественным достижениям они и тогда приобретали ведущее положение, сосредоточивая в себе наиболее важные черты бубнововалетского стиля. Если одной стороной живописного пафоса Кончалов-

ского или Машкова самого начала 1910-х годов было развитие двигательного, поступательного импульса в работе кисти, то другой становилось искоренение из выбранного мотива даже намеков на событийность или взаимосвязанность предметов. В этом последнем российские художники достигали особой прямолинейности, доходя в стремлении к обездвиженности натуры до таких геркулесовых столпов, каких еще не знало уравновешенное искусство французского мастера. Наибольшая неустрашимость характеризовала на этом поприще постановки Машкова и Куприна. Если Сезанн, по замечанию Б.Р.Виппера, испытывал склонность к предметам «сделанным» (то есть посуде, столам и салфеткам, а не к битой дичи или рыбе), то те же Куприн и Машков пошли в этом направлении значительно



70 *Р.Фальк.* Пирамидальный тополь. 1915

дальше. Они уже не удовлетворялись видимым сходством яблок со «сделанными» предметами. Им хотелось и писать действительно «сделанные» фрукты, для чего они порой заменяли натуральные яблоки или апельсины раскрашенными муляжами из воска или бумаги. Искусственные предметы гораздо более, чем натуральные, подходили для разъединенного, изолированного показа, который был уготован им на холстах, а безвоздушная среда, в какую помещались эти вещи, оказывалась как бы еще более разряженной, чем у Сезанна (к сожалению, подобные предметы не дошли до нас в мастерской Машкова, зато они в полном наборе –

раскрашенные морковки, гранаты и яблоки из папье-маше – сохранились в мастерской Куприна).

В пейзаже «статическое состояние» было, разумеется, гораздо труднее достижимо, поэтому к пейзажному мотиву бубнововалетцы предъявляли, пожалуй, еще более жесткие требования. Окружающая их московская природа с перетекающей слитностью красок и как бы стушеванностью форм казалась им очень мало пригодной. Более удовлетворяли Италия, юг Франции или Крым. Состав их пейзажа Тугендхольд определил позднее выражением: «столько же Москвы, сколько и ‹...› Экса в Провансе»[168]. Подобно русским пейзажистам первой половины XIX века, иные из «валетов» охотнее, чем Россию, писали «полуденные страны», однако влекла их туда уже не безмятежная гармония, но четкая, архитектурно-оконченная форма натуры. Как и Сезаннну, им были нужны не влажные покровы, не «эпидерма» природы, но ее незыблемо-отложившаяся основа или несдвигаемый остов. Прокаленная на солнце южнофранцузская или итальянская земля, ее иссушенная крепь, отчетливая сквозь прозрачную или, вернее, совсем отсутствующую атмосферу, камни старинных аббатств, колючая зелень, словно скрученная в жесткие купы, – вот то, ради чего Кончаловский просиживал в Сиене или Кассисе, целыми зимами не показываясь в своей мастерской на Большой Садовой. Если же это были российские, то чаще архитектурные мотивы (то есть тоже со «сделанными» предметами), как, например, в городских пейзажах Лентулова, обеспечивавшего, так сказать, московскую половину тугендхольдовской формулы (Лентулов и написал, пожалуй, «столько же Москвы», сколько Кончаловский – «Экса в Провансе»). Условием увлекающей подвижности лентуловской живописи становилась заведомая надежность архитектурных сооружений. Эта опять была как бы первоначальная несдвигаемая основа, которую уже можно было затем, как бы на глазах у зрителя, раскачивать и сдвигать, захлебываясь в потоке разноцветной, словно лоскутной аппликатуры.

Наконец, такими же широкими требованиями сезаннизма определялась и типология «валетского» портрета. Здесь наблюдался совершенно такой же, как у Сезанна, последовательный сдвиг от индивидуального в человеке к его родовому началу. Бубнововалетцы, пожалуй, даже более решительно переходили от личности к типу, никогда, однако, не соскальзывая к живописи человеческой фигуры в интерьере, как это было у множества живописцев начала XX столетия, например, у Матисса. И так же как пейзаж, бубнововалетский портрет являл не меняющуюся и движущуюся поверхность – состояние или настроение модели, – но как бы незыблемую, «глинистую» опору и человеческого существования, и самого изображенного существа. Характерна сама физическая неподвижность изображенных чаще всего по колена сидящих фигур, хотя здесь отпечатывались уже и другие истоки бубнововалетской живописи – ее очень последовательная в начале 1910-х годов ориентация на примитив.

В примитивистских увлечениях бубнововалетцев их раннего, основного периода чрезвычайно многое объясняет как раз тяготение к обездвижению натуры. В то время как Ларионов и Гончарова обращались все же к наиболее экспрессивным жанрам городского фольклора – прежде всего к лубку и к сюжетной вывеске, – у бубнововалетцев царили предметная вывеска и поднос, с их преувеличеннно-неподвижной «вещественностью». Художественная критика отмечала, что с уходом Ларионова и Гончаровой на бубнововалетских выставках иссякла струя «бытового экспрессионизма». Вместо ларионовского гротескного жанра все более утверждался или «подносный» или, в особенности, «вывесочный» натюрморт, достигший энергической концентрации на экспозициях 1912 и 1913 годов. Образцами этих вывесочных примитивов служили провинциальные вывески с хлебами или же фруктами, композиции которых становились подчас предметом вдохновения или даже прямого подражания и для Кончаловского, и для Машкова. Если Машков пошел значительно дальше Сезанна в тяготении к «сделанности» предметов натюрморта, то самодовлеющая «вещность» предметов

на провинциальных вывесках, пожалуй, намного превосходила «вещественность» любого муляжа из папье-маше.

Перечень примитивистских прототипов бубнововалетского искусства можно было бы и расширить. К ним относилась еще и мещанская или ярмарочная фотография. Вполне очевидно, что колоритные признаки изделий провинциальных фотографических ателье оказали прямое влияние на целую группу бубнововалетцев, определив эстетику примитивистского течения в их портретах начала 1910-х годов[169].

В то время как Ларионов исходил в своем театрализованном автопортрете 1910 года от своих же солдатских жанровых сцен, «валеты» любили переряжать

71 *Р.Фальк.* Старая Руза. 1913

своих персонажей в одежды посетителей провинциальной фотографии. Сейчас уже немногие помнят те фотографические заведения, которые процветали в провинции в начале столетия и особенностью которых были широко и аляповато намалеванные живописные обстановки, на фоне которых и происходило фотографирование. Посетитель мог сняться восседающим на богатом диване или кресле, осененном балдахином с кистями, можно было и одному или со всем семейством сфотографироваться на фоне роскошно убранных и богатых покоев, с балюстрадой балкона и со стоящими на этой балюстраде вазонами с цветами. По свидетельству М.А.Лентуловой, ее отец очень любил такие фотографии и даже однажды сам сфотографировался вместе с дочерью на фоне декорации с изображением Кремля. Машков вспоминал позднее, что в годы ранней юности, проведенной на службе у купца, в городке Борисоглебске Тамбовской губернии, он по совету своего учителя Н.А.Евсеева выписал любительский аппарат и с большим увлечением исполнил декорации и фоны, как для настоящего фотографического

ателье. Мы не знаем, собирался ли тогда Машков основать фотографическое дело или его радовал самый процесс написания фонов, в который он вкладывал, конечно, весь свой немалый к тому времени опыт по изготовлению вывесок для магазинов, но, так или иначе, свое живое ощущение атмосферы и стиля этой мещанской фотографии он сохранил и в портретах начала 1910-х годов.

Уже в открытой обстановочности машковского «Автопортрета и портрета Петра Кончаловского», о котором мы уже говорили, в оттенке позирования, с глазами, заглядывающими в объектив, вполне отразились не только мизансцены из ленты Макса Линдера, но и более близкая Машкову эстетика фотографических ателье. Однако еще откровеннее она в «Автопортрете» 1911 года (ГТГ), где Машков предстает перед зрителем этаким купцом-пароходчиком на фоне аляповатых, «писаных» декораций с рекой и пароходом, либо предварительно «намалеванных» художником, либо воссозданных уже непосредственно на полотне. Того же рода и «Дама с фазанами» (ГРМ), и портрет сестер Самойловых (Омский музей изобразительных искусств), а у Кончаловского, разумеется, «Якулов» 1910 года и автопортреты с подносами или большие семейные портреты 1911 и 1912 годов. Показательно, что бубнововалетцев интересовали не столько причудливые «обстановки» мещанской фотографии, сколько все то же, что и в вывесках, соединение наивной и свежей силы и неподвижной застылости изображений. Если в провинциальных вывесках живописцев восхищала непреложная весомость недвижно расставленных предметов, то такая же расставленность» или «рассаженность», если можно так выразиться, фигур на фотографиях привлекала их и к мещанским портретам, которые становились тем самым как бы еще одной сферой изобразительного городского примитива.

Прибавим кстати, что для подобного вторжения в область примитивистского искусства у мещанской фотографии были и некоторые исторические основания. Всем памятна судьба купеческого портрета в XIX столетии. Известно, что в первой половине века он весьма интенсивно развивался, в особенности в провинции, у множества уездных и губернских художников, у которых и сформировались впервые его неповторимый колорит, репрезентативная застылость и т. п. Во второй половине столетия этот тип портрета прекратил свое существование, повсюду вытесненный портретной фотографией, причем, однако, фотография унаследовала и все его традиционные жанровые черты, разнеся их по многочисленным, возникающим, как грибы, фотографическим ателье провинциальной России. С годами купеческий тип фотографического портрета завоевывал все более широкие социальные слои, глубоко внедряясь в мещанскую массу, а одновременно и сам как бы все более фольклоризировался, оттесняемый из губернских городов в уездные, а из уездных — в павильоны на «ярмарочных балаганах». Уже в качестве городского или посадского примитива, наряду с подносом или вывеской, он и сделался предметом внимания «бубновых валетов» в их примитивистских портретах начала 1910-х годов. *Фотография как бы возвращала, таким образом, живописи заимствованные ею когда-то формы*, напитав их перед тем живыми соками фольклорной непосредственности и силы.

И все же одной «гиперболической застылостью» иных из композиций примитива не объяснить увлечения ими «московских сезаннистов». Вполне неподвижную натуру можно было найти и вне примитива — в пейзаже, натюрморте или фигуре,— как это и делали Сезанн или его последователи-кубисты — Малевич, Татлин. Для того чтобы осознать иные, еще более важные, стороны тяготения бубнововалетцев к примитивам, надо обратить внимание и на другие, более глубокие стороны искусства Сезанна.

Речь идет о том «живописном движении», которое всегда как бы противостояло у мастера неподвижности его мотивов[170]. Мне уже приходилось писать о том нерасчлененном единстве, в котором находились у Сезанна «пространственное

движение» его форм в глубину и из глубины и своего рода «фактурное движение», заключающееся в чередовании мазков, как бы в «размеренной поступи» кисти по поверхности его полотен[171].

В самом деле, начиная с 1880-х годов у Сезанна ощутимо активизировались те элементы поверхности картины, которые могли приобретать как бы самостоятельную пространственную динамику. Излюбленными компонентами его натюрмортов становились углы и изломы скомканной скатерти, углы и края стола в глубине и спереди изображения, слева и справа от свешивающейся со стола салфетки. Сюда присоединились округлые контуры яблок, края тарелок и ваз, а в картинах с фигурами людей или в пейзажах – складки одежды или гори-

72 *Р. Фальк.* Натюрморт с фикусом. 1913

стого ландшафта на горизонте. Пространственное восприятие этих элементов зависело от их взаимного расположения на плоскости картины: предмет или часть предмета, чьи контуры активно вдавались в поле соседней вещи или поверхности, казались глазу выступающими вперед, и в свою очередь эта соседняя поверхность или вещь своими другими сторонами могла не менее активно вторгаться в другие предметы, точно так же как бы выдвигаясь навстречу глазу[172]. Оставаясь боками или гранями вещей, эти углы и изломы устремлялись по направлению к зрителю, одновременно отодвигая в глубину соседствующие с ними участки изображения. Эти элементы изображений приобретали, таким образом, своего рода пространственную динамичность, не только не совпадающую с действительным расположением предметов в изображенной глубине, но, как правило, противоречащую этому расположению. Сезанн не останавливался даже и перед разрушением видимой цельности предметов, изображая противоположные края стола, а в других натюрмортах – бока бутылок или ваз – не столько как части единой вещи,

сколько как независимые друг от друга и данные под разными углами «пространственные элементы плоскости». Из этих «элементов» и строилось художественное или «собственное» пространство картины: его можно было бы определить как *непрерывно разрешаемое глазом противоречие между действительным расположением предметов и теми их пространственными потенциями, которые обусловливались динамикой их контуров и очертаний.*

Эта «пространственная динамичность» была в особенности усвоена собственно кубистическим направлением, представленным в России Малевичем, Татлиным, Удальцовой, Грищенко и другими и сравнительно слабо бубнововалетцами. В 1913 году ушедший с валетских выставок А.В.Грищенко написал обстоятельную статью[173], где стремился противопоставить бубнововалетцев Сезанну, упрекая их в «выхолащивании» его искусства, в измене его принципам композиционного построения, имея в виду как раз соотношение изображенного и «построенного» пространства у Сезанна. Критик упрекал Кончаловского в «отсутствии архитектурного плана», в том, что «куски картины лежат на холсте отдельно». Художник, по его мнению, не компонует картину, не строит ее так, что «убавленный или прибавленный вершок холста разом меняет всю композицию, как великолепно сказал Суриков и как создают ее Сезанн, Пикассо и другие строители-живописцы»[174].

Бубнововалетцы, действительно, не были «живописцами-строителями», ибо развивали прежде всего не «пространственно-композиционную», но «фактурно-ритмическую» динамику сезанновских полотен. Если сезанновские «пространственные элементы», то есть те края бутылок и столов, загибы тарелок или салфеток, о которых только что говорилось, были уже как бы «готовыми» элементами, то чередование мазков и пятен являло у мастера скорее картину становления живописного произведения, развертывающееся перед глазами зрителя зрелище «хода живописи».

Сезанн не случайно с увлечением писал отражения берегов на глади воды, подобно тому, как это сделано в картине «Берег Марны в Крётее» (1888, Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина). Отражение давало ему как бы образ всей его живописной системы. Каждый мазок воспроизводил здесь опрокинутые пространства, дома или купы деревьев*, одновременно оставаясь частью спокойной поверхности реки.* Не так ли, по существу, возникали и сами холсты Сезанна? По-разному удаленные точки в формах лиц на портретах, фруктах в натюрмортах, в купах зелени в пейзажах укладывались на его холстах непосредственно рядом друг с другом. При этом если оранжевые и охристые мазки настойчиво выдвигались вперед, а холодные, напротив, уходили в глубину, то, благодаря своей конфигурации и пастозности, все эти мазки одновременно и удерживались на поверхности холста.

Вот эти лежащие рядом мазки или пятна и образовывали *ритмическое движение* сезанновской живописи. Мы уже видели выше, что постепенное «выращивание», наслаивание мазков возникало и у позднего Клода Моне, которым так увлекался Ларионов, и у Ван Гога, и у множества других живописцев. Однако там оно имело гораздо более неровный, экспрессивно-нерасчлененный характер, заключаясь в наслаивании мазков, ложащихся нередко по одному и тому же месту холста, один на другой, и поэтому не выявляющих в такой степени, как у Сезанна, *размеренного, ритмического чередования.* У Сезанна – в особенности в поздних произведениях – эти мазки ложатся неукоснительно рядом друг с другом, нередко оставляя просветы белого фона, разделяющие их между собой. Эрл Лоран, подметивший это качество сезанновской живописи, сказал, что мазки накладываются у него «в шаговой манере». Вдобавок, если у Моне движение мазков еще не окончательно эмансипировалось от движения натуры, передавая одновременно и колебания света на фасаде собора, то сезанновское живописное движение отвечает уже только работе художника над картиной, выражая величественный ритм его творческого усилия.

Ощущение последовательной кладки мазков, открытой, на наших глазах воздвигающейся живописной фактуры, обнаруживающейся в упорядоченном «ходе» кисти и было более всего усвоено бубнововалетцами. Если кубисты оказывались более или менее индифферентны зрелищу «живописного делания» (как называли это качество современники), то бубнововалетцы сообщали ему, наоборот, не только заостренный, но порой и гипертрофированный характер. Именно эта черта открытой «работы кисти», приобретавшей порой вполне безудержный, хотя и всегда последовательный ритм, в особенности и раздражала кубистов в искусстве «Бубнового валета». «Вместо твердой и уверенной сдержанности вам преподносят хлесткую и развязную «практику», которая говорит больше о силе физической, чем о силе и глубине духа, о силе самих основ живописи»[175].

Однако в этом отношении Грищенко, без сомнения, ошибался. Не только у бубнововалетцев, но и у Сезанна в отчетливо обозримом, поступательном «ходе живописи» заключалась глубокая содержательная основа. Уже не раз отмечалось, что сезанновские столы и салфетки, бутылки и яблоки не только написаны в единой фактуре, но как бы и состоят из *единой материи, в которой мы словно ощущаем материю первичного формирования природы. Метод Сезанна можно было бы назвать методом живописного анализа. Непрерывное и мерное движение кисти, чередование мазков как будто отождествляет различные предметы в их единой пластической природе. В каждой сезанновской работе мы сталкиваемся со зрелищем предметного обобщения мира, с выявлением его пластической однородности.*

И вот нетрудно убедиться, что к своего рода *предметному обобщению* мира всегда стремилась и вывеска, изображающая хлебы, фрукты, вообще наваленную горами снедь. Только что, говоря о фотографических провинциальных портретах, мы вспоминали об их истоках в купеческом портрете конца XVIII — начала XIX века, а могли бы дойти и до репрезентативного портрета XVII столетия, с нередко «вневременной недвижимостью» его персонажей. Но так же и традиция вывесок с нагромождениями снеди в конечном счете восходила к фламандским или итальянским натюрмортам той же эпохи — с битой дичью или плодами, нагроможденными на кухонных столах. Вспомним, как все разнообразие животного и растительного мира, в том числе нередко и экзотического, патетически уравнивалось там в едином образе «снеди», как лебеди, созданные парить в небесах, или лани, предназначенные для бега, изображались поверженными в качестве той же снеди на каменных столах фламандских «кухонь» — со свешивающимися через край поникшими шеями или разбитыми и разбросанными крыльями. Плоды, которые было привычно созерцать красующимися на ветке на фоне синего неба, или корни, только что выкопанные из земли и еще покрытые ею, бывали там перемешаны на положении все той же снеди если не на столах, то в огромных грубых корзинах. Во всем еще тогда присутствовали знакомые уже нам «оттенки снижения» — рядом с поверженным лебедем можно было видеть окровавленную кабанью голову, фигуры прислуги или принюхивающихся к крови собак.

И очень многое из этого — через некоторые опосредующие звенья — было унаследовано и российской вывеской, в том числе и той, какую бубнововалетцы могли застать на улицах Москвы или провинции. Какая-нибудь вывеска зеленно́й, состоящая из четырех или пяти вертикально ориентированных натюрмортов, могла располагаться по всему фасаду занятого лавкой дома, между окнами первого, а то и второго этажа. Зелень свешивалась из корзин, буквально заполняя обращенный на улицу фасад. По сторонам от входа в мясную висели чудовищного размера быки, над входами в булочные — золоченые кренделя, над бакалейными — пирамиды сахарных голов, сыры, над рыбной лавкой — бочки с икрой или осетровые туши. Передвигаясь вдоль улицы, всплошную занятой магазинами, наблюдатель мог и здесь любоваться бесконечными нагромождениями снеди, наслаждаться ее количественным размахом.

Отличие этого рода предметного обобщения от того, какое достигалось на сезанновских натюрмортах, в том, что здесь царил не живописный анализ материи, а ее безудержное количественное нагнетание. Однако, как мы сейчас постараемся показать, на бубнововалетских полотнах осуществлялся отчасти компромисс, а в ряде случаев и *органическое сближение этих противоположных принципов*, приводя к необычайно выразительным и целостным результатам.

В самом деле, «Ягоды на фоне красного подноса» (1910–1911, ГРМ) кисти Машкова можно считать еще чисто «вывесочной» работой. Увидев поднос, мы как бы настраиваемся на несколько азартную ноту объединения предметов в кучи, зримо-количественного их захвата,– входим в роль дикарски-наивного любования вещами. Нам показывают «товар лицом», призывая к восхищению и киноварной ярью подноса (той самой «ярью», которая так раздражала А.Н.Бенуа!), его «глазастым» узором,– и точно так же начинаем любоваться и лежащими в кучах ягодами. Машков по возможности разнообразил эти ягоды: ягоды черные, красные, желтые, зеленые, на тарелке и без тарелки. Однако рядом с ягодами – поднос, то, на что можно все положить, все поставить, который все объединит и охватит своим рьяным цветом, своими плавными всеобнимающими бортами.

«Натюрморт с красным подносом» Кончаловского (1912, С.К.) — уже компромисс с постепенно осваиваемыми сезанновскими приемами. Художник, казалось бы, основательно освоил типичный набор сезанновских предметов — с передним краем стола, белой вазой, яблоком и грушей, состоящими «явно из той же живописной материи, что и поверхность стола», как это и полагалось у Сезанна. Но вот опять вторгается красный поднос и снова отбрасывает нас к более архаической, примитивистски-вывесочной бубнововалетской лексике с ее количественным нагнетанием предметов, со всей характерностью снижающих интонаций. «В присутствии подноса» сезанновский стол превращается в прилавок с разложенными на нем вещами, предназначенными для продажи. Цветовые различия, контрасты этих предметов достигают огромной резкости, а объединяет их опять чисто «лавочный» их пересчет, идущий вдоль стола-прилавка: шляпа, картонка от шляпы, ваза, яблоки и т. п.

Однако в некоторых центральных холстах Кончаловского и Машкова происходило как бы слияние сезанновского анализа и вывесочного, количественного нагнетания. Ритмическими единицами «живописного хода» становились у «бубновых валетов» уже не мазки, но цветовые пятна, которые в ряде натюрмортов были особенно крупными, достигая размеров самих предметов, составляющих эти натюрморты. *Последовательно укрупняясь, сезанновский ритм мазков как бы продвигался тем самым навстречу «вывесочному пересчету» предметов, пока не достигалось их полного зрительного отождествления.*

На одном из натюрмортов 1912 года Машков изображает хлебы, наваленные, как на вывеске, огромной грудой («Хлебы», ГРМ). Тут и калачи, и ковриги, и батоны разнообразных сортов и расцветок. Перед нами все мыслимое богатство печеных изделий, разложенных в самом живописном, раскидистом беспорядке. И все же перед нами уже не только «вывесочный пересчет», но и попытка живописного анализа всей распростертой перед зрителями предметной стихии. Дело в том, что предметы уже не контрастируют друг с другом своими размерами, как в «Натюрморте с подносом» Кончаловского, но во многом уравнены между собой, причем в ряде случаев как бы самостоятельными предметами выглядят корки или бока хлебов, оконтуренные густой ультрамариновой обводкой. *Эти бока и корки, равно как и цветы, написанные на фоне, выполняют ту самую роль живописных единиц, какую у Сезанна выполняли мазки или отдельные группы мазков.* Единицы Машкова крупнее, аморфнее, живописно стихийнее, чем у Сезанна, но и они способны членить широко разворачивающийся и мерный «ход работы» единообразно-сырой, но бодрой машковской кисти.

Но чем же заключалось «преображение чужого в свое» в примитивистский период бубнововалетцев? Ведь мы уже говорили, что наиболее пристальное внимание к Сезанну приходилось у ряда «валетов» лишь на вторую половину и на конец 1910-х годов. При том, что общая сезаннистская основа давала себя знать уже в начале десятилетия, интерес к конкретным приемам Сезанна кульминировал у Кончаловского в серии «абрамцевских» пейзажей конца 1910-х — начала 1920-х годов, у Лентулова — в «сергиевском» пейзажном цикле того же времени, и подобную же эволюцию проделывали, кстати, и некоторые живописцы, не принадлежавшие к «Бубновому валету», например, А.В.Шевченко.

73 *П.Кончаловский.* Агава. 1916

В начале же 1910-х годов настоящий пафос «бубновых валетов» составляла их апелляция к примитивам, точнее, к городскому фольклору. С таким же азартом, с каким Ларионов оперировал с сюжетной вывеской или лубком, бубнововалетцы обращались с подносами и вывесками со снедью, с намалеванными фонами ярмарочных фотографий. Разумеется, стиль этих фольклорных образцов подвергался у них не менее активной, чем у Ларионова, переработке, то остраняясь, а то и сливаясь со стилем самой бубнововалетской живописи.

Одна из важнейших черт бубнововалетского искусства — своеобразная «фольклоризация» образцов примитива. Во всех случаях художники предпочитали не предметы серьезного, «купеческого» примитива, но примитива фольклорного, то есть прежде всего «игрового» и праздничного. Когда они все же обращались к «примитивам серьезным», те ощутимо переосмыслялись, то есть как будто «сдвигались» в направлении фольклорной стилистики.

Именно это происходило, например, с бубнововалетским пристрастием к обстановкам и фонам фотографических ателье. Живописцев привлекали прежде всего ярмарочные варианты таких обстановок. Не просто «мещанские» фоны с богатыми балюстрадами и занавесами с кистями, но те чисто ярмарочные, балаганные декорации, где, просунув голову в соответствующее отверстие, посетитель оказывался верхом на коне, на фоне Кавказских гор. Мы уже упоминали, ссылаясь на воспоминания Ю.Слонимского, что таким балаганным фотографи-

ческим обстановкам была неизменно свойственна привязанность к экзотической, чаще всего восточной окраске, что на ярмарочных балаганах можно было сняться в качестве участника охоты на тигров или «в папахе джигита ‹...› с нарисованным кинжалом и саблей в руке». И именно такие восточные обстановки нередко и стилизовали бубнововалетцы в своих портретах, каков, например, «Портрет Якулова» Кончаловского, с его подчеркнуто восточным персонажем, окруженным «нарисованными саблями и кинжалами». Едва заметный компонент экзотики присутствовал даже и в «Автопортрете Машкова с Кончаловским» – с нотами Fandango в руке одного из друзей и рисунком тореадора и быка – на нотах на пюпитре. Можно вспомнить и более позднюю «Мулатку Амру» Фалька с ее нарядом и балдахином с кистями (ГРМ) и особенно его же «Негра» – в котелке, белоснежной рубашке и с алым цветком в петлице (Картинная галерея Армении), отвечающего требованиям уже даже не ярмарочной, но скорее цирковой или даже кафешантанной нарядности.

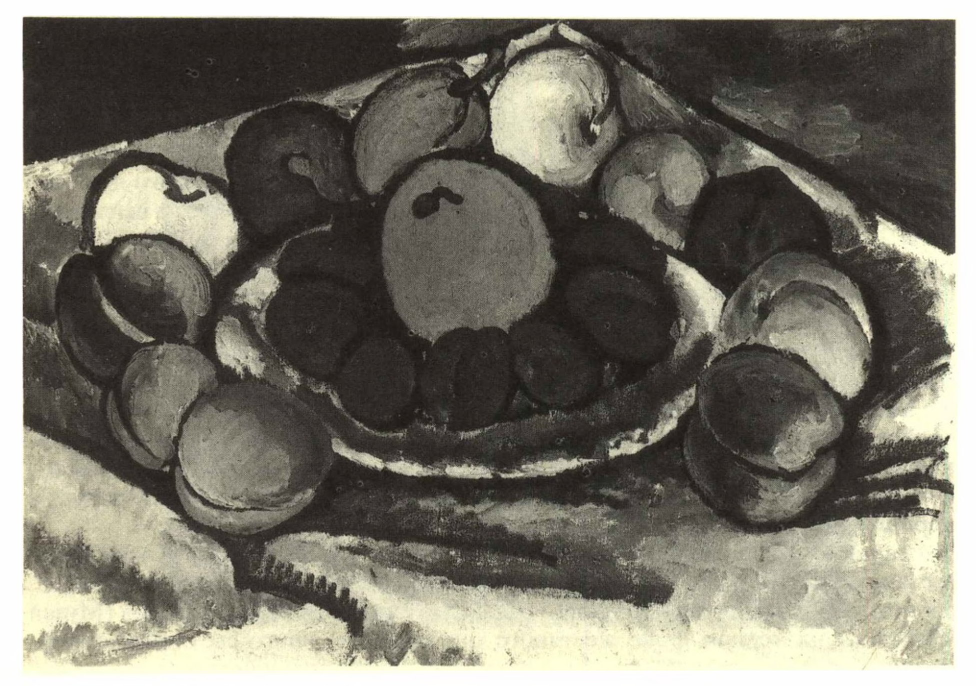
В тех случаях, когда таких обстановок не возникало, необходимый экзотический или фольклорный элемент вносили образцы примитивов, иногда восточных, а временами и русских. В «Семейном портрете» (С.К.) Кончаловского на стену повешен один из китайских лубков, которых было так много на обеих выставках лубков 1913 года[176]. В «Автопортрете» того же Кончаловского (1912, ГРМ) на стенку рядом с фигурой повешен поднос, призванный «сдвинуть» эмоциональное настроение картины от «серьезно-купеческого» к «балаганно-фольклорному». В «Автопортрете в шубе» Машкова (1911, ГТГ) такой же оттенок фольклоризации – в откровенно аляповато намалеванных фигуре и фоне. Машкову показалось забавным предстать перед зрителем в образе богача-пароходчика, в роскошной шубе и шапке, на фоне голубой реки с пароходом и парусником. Здесь были безукоризненно выдержаны все требования балаганного портретного жанра, начиная с сурово насупленной физиономии «красавца мужчины» и кончая антуражем, где лихо заломленный воротник от шубы напоминает поставленный парус, в который дует «ветер Фортуны».

И такой же фольклоризации могли подвергаться те натюрморты, где образцом становилась «купеческая» вывеска с канонически строгой пирамидой хлебов, распространенной в те годы по всей России. На одном из ее экземпляров (Музей Ленинграда) на черном фоне жестяного щита, окруженного светлой каемкой, вывесочник воздвиг своеобразный монумент хлебопечению или торговле хлебом, монумент внушительно-торжественный и вместе вполне геральдически составленный, где пирамидой возвышаются убывающие в размерах караваи, а по бокам – и тоже в геральдическом расположении – два наклоненных друг к другу хлеба.

И вот Кончаловский устраивает настоящую фольклорно-ярмарочную пародию на эту вполне серьезную композицию («Хлебы на зеленом», 1913, ГТГ). У него получилась какая-то живописная шарада или, вернее, «живая картина», где плетенки с вкусной цветной поливой, вместо того чтобы смирно лежать на животах, вынуждены подниматься дыбом перед белым хлебом, покоящимся как идол на спине у черного хлеба, при сочувственном хоре калачей и баранок. Все это застыло в продиктованных художником неподвижных позах, дожидаясь, очевидно, только момента, когда мы, зрители, наконец, узнаем всем известную вывесочную композицию, с тем чтобы – как это и бывает при представлении «живых картин» – тут же рассыпаться и занять более свойственные хлебам и ковригам лежачие положения.

И, наконец, еще чаще подобному же фольклорному переосмыслению подвергалось соотношение стиля подносной живописи со стилем бубнововалетских натюрмортов. У Кончаловского, как и у Ларионова, были натюрморты, где расписные подносы изображались наравне с другими предметами, например, с бутылками с пивом, воблой и прочим, как в натюрморте «Пиво и вобла» (1912, С.К.). Однако чаще поднос, поставленный параллельно плоскости холста, становился как бы своеобразным камертоном всего стилистического решения карти-

ны, задающим ему эмоционально-фольклорный тон. Чем меньше поднос интересовал художника как изображенный предмет, тем большее значение он приобретал как своего рода «цитата» из живописи подносного стиля. Мы уже видели в «Натюрморте с красным подносом» Машкова, как обращенный к нам лицом сияющий алый поднос с цветочным мотивом готов был распространить свое стилевое влияние буквально на все окружающее. В его присутствии и разноцветные ягоды, разложенные кучками на переднем плане, воспринимаешь как декоративные мотивы, распределенные на плоскости натюрморта. Это как бы уже готовые подносные средники, только еще не нашедшие своего подноса.



74 *И.Машков.* Синие сливы. 1910

Но вот наступал момент, когда поднос как изображенный предмет вообще исчезал из натюрморта Машкова. Зато его стиль, его композиция получали всеохватывающее, тотальное значение, отождествляясь с композицией самой картины. Пример – натюрморт из коллекции Б.М.Одинцова в Москве, вполне уподобленный подносу, унаследовавший от него даже и овальные очертания, как и характерную компактную сжатость мотива. В «Синих сливах» (ГТГ) это уподобление достигает особенной убедительности. Машков сформировал выразительную и яркую группу плодов, построив типичный подносный средник с венцом разноцветных фруктов. Плоды разложены концентрическими овалами – лиловые сливы вокруг оранжевого апельсина, борта тарелки вокруг слив и, наконец, гирлянда разноцветных плодов, очевидно персиков,– вокруг тарелки. Апофеоз подобных подносных композиций – гигантский овальный «Натюрморт с ананасом» из Русского музея. Как Кончаловский в «Хлебах на зеленом», Машков заставляет плоды водить совершенно несвойственные им хороводы. Вспомним, что мастера, расписывавшие подносы, тоже составляли венцы или гирлянды из фруктов или цветов. Однако им и в голову не приходило раскладывать концентрическими кругами настоящие сливы вокруг настоящего ананаса или выкладывать круги из натуральных персиков. Это делает вместо них бубнововалетец Машков, весело пародирующий подносную композицию, внося в нее театрализо-

ванное, игровое начало. Ведь сами по себе подносные средники, как и вся живопись на подносах, тоже могла быть «серьезной», то есть отнюдь не ярмарочной. Однако бубнововалетцы, и прежде всего Машков, и здесь перетолковывали ее в типично фольклорном духе, внося в такие изображения ярко выраженный балаганный оттенок.

И все же наибольшее впечатление должна была производить своеобразная *фольклоризация бубнововалетских выставок в целом.* Увлекающей, почти балаганной энергией проникалась, как мы уже отмечали, сама динамика бубнововалетского живописания, то качество, которое Грищенко окрестил «развязной» и «хлесткой» «практикой». Неудержимый напор такого живописания действительно «захлестывал» в примитивистскую пору полотна ведущих «валетов» — в уверенном и дерзком движении их кисти заключался эмоциональный подъем, непосредственно и прямо воздействующий на зрителя.

Из-за того что бубнововалетские «живописные единицы» — крупные мазки или красочные пятна — почти не выполняли функций пространственной организации картины (как это было у Сезанна и у кубистов), живописцы были достаточно нетребовательны к их конфигурации. Этими элементами, как уже говорилось, нередко оказывались и сами изображенные предметы — кубические домики южных пейзажей или купы зелени, округлые фрукты или даже хлебы,— а с другой стороны, и пресловутые кубистические «сдвиги» — настоящая «притча во языцех» московских художественных кругов. Употреблявшиеся настоящими кубистами «по назначению», то есть как «пространственные элементы плоскости», эти «сдвиги» служили для некоторых из «валетов» для того же ритмического расчленения живописного движения, как это было, например, в ряде натюрмортов Кончаловского 1912—1913 годов. И, наконец, ту же роль единиц, расчленяющих «ход» живописной работы, исполняли и матерчатые или бумажные наклейки в лентуловских полотнах-панно 1913—1915 годов.

Любопытно, что у Лентулова потребность в двигательных импульсах определяла даже и заинтересованность в совершенно особых сферах искусства примитива. Если пристрастие к неподвижности мотива обращало Кончаловского и Машкова к предметной вывеске или мещанской фотографии, то увлеченность живописной динамикой устремляла Лентулова к образам старинной архитектуры или декоративной живописи «на балаганах». Мастера привлекали тогда не только деревянные цветные игрушки, воспроизводящие старинные монастыри и церкви (наподобие цветного макета Сергиевой лавры из Музея игрушек в Загорске), но и сами эти нарядные постройки, которые Лентулов воспринимал как произведения народного посадского искусства. Лентулову импонировали колокольни и церкви XVII века с их живописными движущимися формами и прихотливой раскраской. Не случайно свое самое вдохновенное панно он посвятил «Василию Блаженному», точнее, его раскраске XVII столетия — настоящему олицетворению «лубочной» или даже сказочной архитектуры. Таким образом, эти «старинные нагромождения предков» (по выражению Лентулова) становились у него, с одной стороны, пейзажными мотивами, а с другой — образцами примитива, способными задавать стиль и тон для изображения других предметов, и мы увидим ниже, что так же, как Машков мог интерпретировать предметы натюрмортов «в духе» подносной росписи, Лентулов мог с увлечением изображать обыкновенную натуру — пейзаж, натюрморт — как бы «в духе» своей излюбленной располосованной и движущейся архитектуры.

Другое увлечение Лентулова (и отчасти Машкова) — декоративные росписи «на балаганах». Сам динамический стиль лентуловских полотен с его широко растекающейся розовой краской, с его пристрастием к разноцветным полосам и звездам восходил, очевидно, не только к расписным куполам и барабанам, но и к разноцветным полотнищам и занавесам, покрывавшим на ярмарках бока павильонов. Мы уже упоминали выше, как Лентулов, тогда еще под руководством Якулова, расписывал залы для бала Армянского общества, взяв для «турецкой

кофейни» «стиль турецких лубков, разукрашенных стекло-цветными и фольговыми украшениями». М.А.Лентулова вспоминает, что отец ее «очень жалел, что этим видом живописи у нас всегда пренебрегали, хотя для народных празднеств, гуляний, ярмарок – это просто незаменимо»[177]. В «Автопортрете» 1915 года Лентулов изобразил свою фигуру как раз на фоне разноцветных полос и клееных звезд разукрашенного ярмарочного занавеса.

Все эти лоскуты и звезды, равно как яблоки и хлебы, и были призваны ритмически расчленять, а тем самым и воплощать безудержно расходящийся поток бубнововалетского живописания. Если работа Сезанна производила впечатление кропотливого и мерного созидательного движения, то у «валетов» начала 1910-х годов она выступала стихийной и размашистой, во многом разрушающей равновесие станковой картины. Именно эту сторону «валетской» живописи имел в виду, например, А.М.Нюренберг, когда отмечал в своей монографии о Сезанне «присущий русским сезаннистам яркий декоративизм, порой делающий их полотна *фрагментами театральных декораций*» (курсив мой. – *Г.П.*). Особенно показательной в этом отношении была, по его словам, выставка, устроенная последователями Сезанна в Третьяковской галерее в 1921 году, когда вокруг картин великого француза были развешаны пейзажи и натюрморты Кончаловского, Машкова, Лентулова, Фалька и других. «Необычайно резко выявлено было различие между французской станковой живописью и нашей декоративной»[178]. Нюренберг, конечно, напрасно определил бубнововалетскую живопись как «декоративную»[179], однако основное различие между Сезанном и «валетами» он ощутил совершенно верно. Не сдерживаемое пространственной структурой картины «живописное делание» как бы выплескивалось за пределы отдельного полотна: «станковый баланс» между живописным созиданием и его результатом – отдельной картиной – уступал свое место «живописному действу» – веренице холстов, становящихся действительно фрагментами если и не театрального, то во всяком случае «серийного» выставочного целого.

Ход непрестанно «становящейся» живописи вступал у бубнововалетцев в своеобразные отношения с натурой. Если эта натура нередко казалась всецело бутафорской, то живопись могла, наоборот, переполняться сочностью и весом, заменяя материальность и цвет предметов повышенной «вескостью» и цветом краски. Машковские «Хлебы» внушали ощущение «вкуса и запаха», однако это был запах не калачной поливы, но скорее скипидара и лака. Как раз такая способность передавать вещественность мира не объемом и фактурой мотива, но фактурой и цветом красочной кладки и составляла то специфическое качество, которое применительно к «Бубновому валету» уже давно получило название «вещности». И точно то же происходило на этих экспозициях с движением! Поистине, впечатление неподвижности застылой натуры изменялось на прямо противоположное, когда перед глазами у зрителя развертывался *поток живописания*, как будто вовлекающий в свое движение не только зрительский глаз, но и сами изображенные «неподвижные» предметы. Такие экспозиции говорили не о бутафорской застылости, но об избытке созидательной и действенной энергии, о перехлестывающем через край изобилии активности и инициативы.

На таких экспозициях очень ярко выяснялось, наконец, и различие между бубнововалетской и ларионовской группировками. Присматриваясь к работам ларионовской группы и прежде всего, конечно, самих Ларионова и Гончаровой, можно было прежде всего обратить внимание на глубокую «персональность» их творчества. Оба художника, приобщая свое искусство к энергии примитива, как бы еще последовательнее обретали в этом сугубо персональную волю своей живописной работы. Художественное впечатление примитивистских серий Ларионова недаром сопоставлялось выше с индивидуальной бравадой, задача которой была, по выражению Бенуа, не столько «тешить», сколько «злить» скопившуюся толпу. У Гончаровой подобное намерение уступало место сосредоточенному устремлению в глубь натуры и искусства примитива, давая дорогу стро-

гому и «истовому» постижению их существа. И у обоих художников выходили на первый план и привлекали ценителей живописи лично-экспрессивная одухотворенность мазка и фактуры, одновременно и напористо-эмоциональных, и последовательно, почти методически выдержанных.

Пожалуй, именно недостаток этой лично-одухотворенной экспрессии более всего и вызывал со стороны Ларионова и Гончаровой недовольство «Бубновым валетом». В свете сказанного становятся, пожалуй, понятными и те немногие конкретные возражения обоих художников против «валетского» искусства, которые они роняли вперемежку с ничего не значащими обвинениями в «академизме», «живописной отсталости» и т. п. Ларионов упрекал, например, Машкова в неумении постигнуть «душу вещи», утверждая, что недостаточно взять эту вещь «в увеличенном масштабе, обвести резким контуром и раскрасить яркими красками»[180]. И по существу, совершенно те же особенности «валетов» вызывали презрительную реакцию Гончаровой. Если кубистов не удовлетворяло у «Бубнового валета» отсутствие продуманной выстроенности картины, когда «убавленный или прибавленный вершок холста разом меняет всю композицию», то Гончаровой недоставало у них одухотворенной энергии, из-за чего она, как мы помним, находила искусство бубнововалетцев «дряблым», а их линии – «до жалости вялыми». Отсюда же шло обвинение в «отсутствии художественной памяти», за которым скрывалось недовольство эмпиризмом «валетов», их «безвольной» привязанностью к видимой натуре. Наконец, по мнению Гончаровой, с «безвольностью» погружения в натуру связано и отсутствие персональной одухотворенности фактуры, о которой, применительно к вещам «бубновых валетов», «нечего и говорить, ибо, судя по их работам, они над ней никогда не думали и не работали»[181].

Но при таком подходе опять, как и в случае с критикой «валетов» Грищенко, терялась подкупающе яркая индивидуальность «валетского» искусства. На смену «персонально-отстраненной» экспрессии Ларионова и Гончаровой здесь приходила (разумеется, неосознанная) потребность *раствориться в имперсональном начале фольклорного действа, отдаться эмоции «балаганной толпы» с ее подъемом и темпераментом*. Сосредоточенное устремление в глубь предмета уступало здесь место утопически-радостному освобождению чувства и глаза, распространению их вширь и вовне, где увлекала раскованная распрямленность жизнерадостных сил и движений. Определяющую черту бубнововалетского искусства 1910–1913 годов можно было бы назвать *фольклорным гиперболизмом*, разумеется, если только снова иметь в виду, что это была не столько продуманная программа, сколько неосознанное художественное тяготение, в какой-то мере осуществленное, пожалуй, только на выставках 1913 года, которые Бенуа называл «живописными торжищами». Подобное качество могло выявляться на этих наиболее полных экспозициях «валетов» в откровенном – как из рога изобилия – нагнетании количеств и масштабов, вплоть до размеров изображенных предметов. Сюда относилась и чисто количественная повторяемость отдельных мотивов (например, фигуры Кончаловского на его автопортретах, изображенной то без семьи, то с семьей и как бы «со всех сторон» обступающей ошарашенного зрителя). И не менее выразительным оказывалось такое же гиперболическое нагнетание самой коллективной, словно фольклорной эмоции, когда движение кисти как будто уподоблялось выступлению балаганного жонглера, обрушивающего на толпу каскады шумных эффектов и вместе с толпой удивленно взволнованного плодами своей работы. Подобно кругам по воде, расходились по выставке потоки красочно-шумного зрелищного энтузиазма, источаемые грандиозными и плотными экспозициями полотен Лентулова, Машкова, Кончаловского. Разумеется, у каждого из этих художников и экспансия «сырой», или «невоспитанной», натуры, и размах фольклорной эмоции выступали совершенно различно, однако на протяжении 1910–1913 годов их творчество действительно проникалось как бы единым гиперболическим пафосом, дававшим исток приподнято и ярко звучащему на их показах «хоровому началу».

ГЛАВА IV

КОНЧАЛОВСКИЙ, МАШКОВ, ЛЕНТУЛОВ

Переходя к портретам ведущих бубнововалетцев, мы, разумеется, уже не сможем по-прежнему заострять интересующее нас начало «площадного действа». На первый план, естественно, перейдет индивидуальное развитие живописцев, которое начиналось отнюдь не примитивизмом и не примитивизмом заканчивалось. Уже через несколько лет даже основные участники бубнововалетского движения настолько отойдут от его характерного пафоса, что как будто даже забудут о его устремлениях и задачах. Еще позднее подобные устремления и вовсе покажутся им временным помрачением, своего рода «детской болезнью» или «грехами молодости», простительными в той мере, в какой они были быстро пережиты.

Да и тогда, то есть в самый разгар «болезни», отнюдь не все отмеченные ею художники в одинаковой степени годились для театрализованной живописи или «балаганной» игры. Особенно не годился, по-видимому, Кончаловский. Спокойный и «взрослый» мастер, образованный европеец, переводчик писем Сезанна, человек из «хорошего дома» – не чета безвестным провинциалам вроде Лентулова, Ларионова, Машкова, он казался совершенно несовместимым с обрисованным выше духом бравады или балагана. В то время как его товарищи по объединению «варились» в соку московской художественной жизни, Кончаловский предпочитал работать за границей, в Париже или на юге Франции, приезжая в Россию на бубнововалетские выставки и приуроченные к их открытию диспуты, где с величественным видом восседал за председательским столом, не снисходя до участия в прениях или докладах.

И все же Кончаловский оказывался центром организации. Его знакомства с французскими художниками обеспечивали бубнововалетским экспозициям приток французских произведений, он же сносился с Кандинским[182], благодаря содействию которого почти вся группа «Синего всадника» присутствовала на «Бубновом валете» 1912 года. Председательство Кончаловского придавало «Бубновому валету» тот оттенок деловой солидности, даже респектабельности, которого совершенно не было у ларионовских предприятий, а его фамильные связи сообщали «Бубновому валету» налет домашности, характер своеобразного «семейного клана»; на правах «соревнователей» в этот клан входили Максим Петрович, Дмитрий Петрович, Софья Петровна, Виктория Тимофеевна и Ольга Васильевна Кончаловские – как значилось в «Отчете» «Бубнового валета» за 1911–1912 годы[183].

Весьма ощутимый оттенок «основательности» отличал в то время и произведения Кончаловского. Его живописи были менее свойственны широта или эмоциональная экспансия, характерные для живописи Машкова или еще более — Лентулова. Из всех мастеров «Бубнового валета» он обнаруживал, пожалуй, наибольшее доверие к натуре во всей ее чувственной полноте и материальности. Многочисленные холсты художника как будто сгущают или концентрируют ее подспудную энергию то в упрямой характерности мотивов, то в не менее упрямой их демонстрации перед зрителем. С этим связаны и особенности живописной манеры: по соседству с «невесомой» ларионовской живописью, поражавшей «чистотой» фактуры даже в тех случаях, когда на сцену выходили особенно «грязные» разбеленные черная и охра, живопись Кончаловского кажется землисто-грузной и плотной, ее красочный слой как будто замешан не на масле, а на глине даже тогда, когда живописец работает не излюбленными им красками-землями (коричневой или охрой), но густой зеленой, фиолетовой или красной; эти «глины» выглядят оседающими и тяжелыми, иногда почти «жароупорными», придавая фактуре холстов особую керамическую твердость.

Стадию фовистской активизации цвета (у Ларионова она соответствовала натурным холстам 1907–1910 годов) Кончаловский проделал в 1908–1909 годах в пейзажах южной Франции. До этого за его плечами лежал путь рядового живописца «союзовского» типа, идущего от пейзажных этюдов в духе К.Коровина («Зима. Мельница на Кегострове», 1903, С.К.) навстречу полотнам, выдающим все более сильные впечатления от французов. Впечатления эти ложились до поры на ту же прочную «союзовскую» основу. Таковы были «Садик. Белкино» (1907, С.К.), не выходящий из рамок большого «союзовского» этюда, хотя уже и с импрессионистским очищением дополнительных фиолетовых и желтых, зеленых и красных тонов, или холсты 1908 года, написанные под впечатлением Ван Гога («Дома в розовом» из того же собрания). И такая же «сырая», как бы еще несложившаяся манера давала себя ощутить в южнофранцузских пейзажах 1908–1909 годов («Гора Лаванду», «Сент Максим. Пальмы», С.К.), где наблюдалась, с одной стороны, повышенная резкость цветового заострения, когда зеленая превращалась в изумрудную зелень, розовая — в краплак, а с другой стороны — еще по-союзовски тесное соприкосновение с мотивом: если в тираспольских пейзажах Ларионова цветовое обобщение было результатом волевого устремления художника, то Кончаловский искал предлог для такого обобщения как бы еще в самом изображенном мотиве, прибегая в поисках цветового силуэта, например, к приему изображения предметов против света.

В работах 1910 года сказались и непосредственные впечатления от ларионовских холстов. Они касались и композиционных приемов, и выбора красок в портретных этюдах и натюрмортах. Их результаты наиболее заметны как раз в самых значительных вещах, подобных натюрморту «Перец и пурон» или «Наташа на стуле» (обе — С.К.).

Первая из этих картин достаточно близко повторяет построение многих ларионовских натюрмортов того же времени, например, уже упоминавшихся «Ноготков и филокактусов». Здесь тот же поворот стола углом на зрителя, такое же косое направление его линий, сливающих воедино пространственные планы. Как и Ларионов, Кончаловский пишет свою постановку, стоя перед столом с предметами, а не сидя перед ним, как это делал Сезанн, благодаря чему изображенная сверху поверхность стола не столько уходит в глубину, сколько приближена к плоскости картины. Но еще важнее конкретные приемы письма: чисто ларионовские «пучки мазков», сосредоточенные по углам и переломам силуэтов, и как будто светлые ореолы вокруг предметов, лежащих на светлом поле. Кончаловский еще не прибегает к обводке черным, однако высветление фона вокруг более темных предметов играло у него совершенно такую же роль, прочно соединяя предмет с поверхностью холста. Разумеется, уже и в этом раннем натюрморте очевидно своеобразие руки Кончаловского: повышенный тональный контраст

светлой и темной частей стола, темных предметов и светлого фона, сосредоточение ярких цветовых ударов в центре изображения, что повышает его предметную весомость. Однако мы сознательно подчеркиваем в работах этого этапа как раз преемственные связи Кончаловского с Ларионовым, ибо подобные связи довольно скоро пресекутся. «Наташа на стуле» очевидно близка к ларионовскому типу жанрового портретного этюда. Кончаловский берет лишь фрагмент фигуры, срезая ее нижним краем картины и вплотную приближая к поверхности холста. Здесь впервые введена и разбеленная черная, соединены «бесцветный» серый тон рубашки и яркий малиновый фон. Наконец, появляется и черная обводка предметов, хотя это и не ларионовская «рисующая» обводка, проведенная единым движением кисти, но скорее лишь черные очертания фигуры, выступающие из-под наложенных сверху более светлых мазков.

В других полотнах того же 1910 года Кончаловский переходит к иной, но тоже по существу еще предпримитивистской линии (ей отвечала «стихийная событийность» ларионовских холстов 1908–1910 годов). Специфически испанская тема боя быков откладывалась в мироощущении будущего примитивиста лапидарным упрощением эмоций, обжигающе-горячих и сосредоточенных, а затем и не менее бестрепетным упрощением цвета. «Тавромахия» Кончаловского начиналась с конкретных натурных эпизодов – изображения трибун и арены с точки зрения одного из сидящих на трибуне зрителей. И во Франции, в Арле, и в Испании, переезжая вместе с тестем Суриковым из одного испанского городка в другой, художник то акварелью, то маслом передавал открывающуюся из-за черных спин и шляп сидящих впереди него зрителей залитую солнцем арену с фигурами быка и тореадоров. Это были возбужденные и быстрые, скорее еще импрессионистские по духу цветовые наброски, где основное – общее впечатление от накаленной, хотя и черной толпы, от сгрудившихся в напряжении голов и спин, от ослепительных светлых колец трибун и песка арены со вспыхивающими красными пятнами мулет. В эскизе, ранее находившемся в собрании Е.В.Ляпуновой, мастер переходит от пейзажного к жанровому аспекту. Вместо толпы и трибун – уже только фигуры быка и тореро, изготовившегося для заключительного удара. Здесь еще напряженнее момент и, соответственно, исступленнее краски – черная сажа быка с окровавленным боком, пылающе-желтые мазки песка перед его рогами и мордой и огненная вспышка мулеты в опущенной руке тореадора.

Значительно дальше по пути примитивистского обобщения мотива Кончаловский пошел в нескольких жанровых портретах-типах, относящихся к той же теме. «Любитель боя быков» (С.К.) – портрет пожилого испанца в кресле – гораздо обобщеннее и резче не только «Наташи на стуле», но и натурных эпизодов боя быков. Лицо и фигура выдают почти такую же элементарно-огрубленную манеру, что и висящий рядом лубок с изображением матадора и поверженного им быка, а обрубки рук напоминают приемы Ларионова в его наиболее радикальных солдатских сценах. В портрете матадора Мануэля Гарта (ГТГ) нас встречает почти уже ларионовская резкость натуры и не меньшая резкость кисти, как бы вступающей в единоборство с агрессивным мотивом. Перед нами – в упор изображенный мрачный субъект с глазами-плошками, лиловыми губами и энергично оттопыренным, почти что «бычьим» ухом. А к энергии модели приближается и воинствующая агрессивность кисти, смаху прокладывающей линии плаща, оконтуривающей прямоугольник носа и белки пронзительных и дерзких глаз.

И все же к программным примитивистским решениям Кончаловский подошел по возвращении в Москву, когда всецело окунулся в окружавшую Ларионова художественную атмосферу. Можно указать на ларионовских «Солдат» из собраний Эсторика или Хаттона (по-видимому, уже написанных к этому времени), как на прямой прототип большого «Боя быков» Кончаловского. И тут и там большую часть холста занимает изображенная сверху, как будто приподнятая земля, продолженная кверху забором, загораживающим глубину пространства. На ее фоне, как на лубке, размещены игрушечно обособленные друг от друга фигуры и пред-

меты, у Ларионова – обведенные черной обводкой бутылка, солдат, седло, фуражка и т. п., у Кончаловского – фигура черного пугала-быка на расставленных ногах, валяющаяся мулета, фигуры матадоров и зрителей. Сближает сама атмосфера «брутальных снижений», очевидная и в мотиве, и в приемах его изображения на полотне. Если у Ларионова предметы буквально «ходили ходуном» на авансцене картины, то у Кончаловского бык перевертывает матадора кверху ногами. И так же как тяжек и мрачен бык, поддевший на рога человека, тяжеловесна и кисть, как будто «утрамбовывающая» песок под его копытами грязно-зеленой смесью желтой и черной красок.

И все же уже и здесь намечались индивидуальные различия. Кончаловский доверчивее к изображенному им эпизоду, к самому виду страшилища-быка, воткнувшего рога в матадора. С другой стороны, если Ларионов, вспоминая о примитивах, имел в виду какую-то воображаемую им лубочную композицию, со словами, вылетающими из солдатских ртов, то у Кончаловского иные истоки: позднее он заметит, что быка ему хотелось «сделать характернее, не таким, как его все видят, а похожим на примитив, на игрушку»[184].

Вот эти отличия сохранялись у Кончаловского и в дальнейшем. Выше уже говорилось, что Ларионов был более привержен подвижной или фабульной, в широком смысле «событийной» натуре, в то время как Кончаловский (равно и другие «валеты») – к натуре неподвижной, нередко оцепенелой. Соответственно, иным был и набор примитивов, где, кроме игрушки, были и предметные вывески, и натюрморты с подносом или, наконец, портреты, сделанные руками ярмарочных фотографов. *Энергия живописи питалась уже не динамичностью натуры, но ее характерностью.* Последняя же опять-таки опиралась на выразительность примитивного художественного стиля. Для того чтобы сделать быка «характернее», надо было сделать его «похожим на примитив», говорил Кончаловский, а это сходство – продемонстрировать на полотне с поистине обезоруживающей откровенностью.

В портретах Кончаловского 1910–1912 годов персонажи так же открыто обращаются к зрителю, как и ларионовские солдаты или герой его «Автопортрета» 1910 года. Мы помним, что рецензенты связывали с этим качеством представления о «разрушении рампы» не только в театре, но и в живописи. Здесь было такое же стремление к театрализации и игре, к появлению на «балаганных подмостках» собственной персоной, а следствием оказывалось возникновение «портрета-роли», «портрета-амплуа» со всей вытекающей отсюда костюмировкой и гримом.

Но эта «роль» была уже не «скоморошьей маской», как в «Автопортрете» Ларионова, но маской посетителя ярмарочной фотографии. Таков Якулов с портрета Кончаловского 1910 года (ГТГ), на обороте которого написано portrait d'un oriental («портрет восточного человека»). Перед нами и в самом деле некий восточный персонаж в позе факира или заклинателя, гипнотизирующего зрителя недвижно-горячим взглядом, изгибом красного рта на синем бритом подбородке, как будто отъятыми от тела руками и ногами, клинками изогнутых ятаганов и сабель, одна из которых пересекает его собственную голову. На память приходят шпагоглотатели или фокусники, и художник активно усиливает подобные ассоциации, неправдоподобно переламывая конечности сидящей фигуры и как бы выкладывая по отдельности на холст лицо и сабли, руки и ноги. При желании можно представить, что Якулов действительно «просунул голову» в соответствующую прорезь в декорации, на которой живописец предварительно «намалевал» развешанные сабли, красные подушки на зеленом диване и туловище мужчины в сером костюме и с как будто складными членами. Любопытно, что в этом полотне особенно последовательно удовлетворены все требования ярмарочной фотографии, начиная с обязательной оцепенело-фронтальной застылости, с глазами, уставленными в объектив, и кончая не менее обязательным «парикмахерским

комильфо»: чего стоят одни нафиксатуаренные усы и пробор Якулова, его белоснежный воротник или оранжевая жилетка!

В последующих работах Кончаловский как бы все более наращивал воинствующую «характерность» этой портретной схемы. Одной из ее сторон неизменно оказывалась все та же неподвижность персонажей. Если, по выражению А.А.Федорова-Давыдова, уже в портрете Якулова «человеческому телу придается неподвижность мертвой вещи»[185], то в других подобная же застылость достигала еще большей силы. Однако другая сторона – в открытой безапелляционности утверждения таких фигур на полотне портрета. В «Автопортрете с подносом» (ГТГ) щетина кисти, напитанная разбеленной сажей, как бы на наших глазах отесывает «топорные» объемы фигуры, мазок за мазком укрывает трубообразные рукава и лежащие на коленях «руки циклопа», причем на первый план выступает еще не мерный «ход» и «ритм» этих мазков, но сам эффект огрубления натуры, ее воинствующей демонстрации на холсте. В автопортретах в костюме охотника или в испанской шляпе (оба – 1912, С.К.) еще более впечатляет «вколачивание» фигуры в формат холста. На первом из них художник представил себя в виде какой-то гигантской «бабы на чайнике» в колоколообразной, расширяющейся книзу овчиной шубе, заполняющей вместе с ружьем и собакой все поле изображений. Как и в «Якулове» и в «Автопортрете с подносом», громоздкая фигура вплотную придвинута к переднему плану, отгороженному плоскостью фона от пространственной глубины. В особенности «прижата» к этому переднему плану полуфигура «Автопортрета в испанской шляпе», едва вмещающаяся в формат. Если тулья и поля глубоко надвинутой на голову шляпы и «богатырские» плечи «придавлены» верхним обрезом картины, то согнутая в локте рука как будто подперта нижним. Отсюда – распирающая мощь фигуры, составленной из лапидарно-обобщенных объемов и словно стремящейся раздвинуть стесняющие ее края холста.

Апофеоз подобного «нагнетания характерности» – в двух семейных портретах 1911 и 1912 годов, одному из которых П.П.Муратов дал название «черного», а другому – «сиенского» (оба – С.К.)[186]. Характерность росла здесь еще и от того, что это были групповые портреты. Ведь групповыми очень часто бывали и мещанские фотографические открытки, на которых было принято сниматься целыми семьями. Мы видели, что уже в большой автопортрет Машкова на равных правах попал и Кончаловский, в «сиенском» же портрете Кончаловского присутствуют его дети Наташа и Миша и жена Ольга Васильевна. Иные из бубнововалетских портретов начала 1910-х годов образовывали в совокупности как бы некий «серийный», то есть продолжающийся из картины в картину «автопортрет» всего сообщества, персонажами которого могли становиться и члены бубнововалетского окружения, так сказать, «члены соревнователи», вообще «свои» или «наши» – живописец Жорж Якулов – сосед Кончаловского по maison Piquitte на Большой Садовой[187], вообще единомышленник, если не «соучастник» общего дела, или семейство Кончаловского уже и без самого художника. В этом последнем, «черном», портрете перед нами характерный примитивистский гротеск – семейство каких-то глиняных болванчиков, увеличенных до крупных размеров. Их ноги продолжаются вплоть до нижнего обреза холста, а фигуры выставлены на первый план, не оставляя для зрителя никакого отступа от их животов и колен, свисающих рук и уставленных в объектив черных пуговок глаз. Они почти не опираются на ноги и держатся тем, что как бы прилеплены к переднему плану картины. В особенности фигура девочки кажется неуклюжей, хотя и симпатичной, куклой, выставленной на палке из-за ширмы,– ее толстые руки и ноги как будто болтаются, свисают вниз.

И та же демонстрация персонажей – в грандиозном «сиенском» портрете, где еще в большей степени доведены до великолепного балаганного гротеска та доверительная наивность и вместе трогательная серьезность, с которой, подобно фруктам на подносе, располагаются перед зрителем фигуры дородных супругов

и их не менее плотных детей. Босые «лапы» отца и девочки, ножки стола и дивана и здесь достигают нижнего обреза холста, подчеркивая авансценность композиции. Сохраняется и почти что вывесочная демонстрация «аляповатых» красок – розовой, зеленой, лиловой, и фотографическая расставленность или, вернее, «рассаженность» людей, как перед аппаратом в ателье, когда зрительский взгляд, передвигающийся вдоль поверхности картины, как будто пересчитывает элементарно-обособленные «предметы» – девочка, мальчик, тарелка с фруктами, женщина, фиаско с вином, мужчина в белом халате и кусок лилового дивана справа.

Помимо ярмарочной фотографии, внимание привлекали и другие образцы примитивов. Эскизы костюмов к опере А.Г.Рубинштейна «Купец Калашников» для театра Зимина Кончаловский исполнял откровенно «под лубок» («Шут Никитка») или под старую книжную миниатюру («Грозный в кресле»). Заглавные роли принадлежали, однако, подносам и вывескам, причем подносы, как мы уже видели, становились зачастую основными героями натюрмортов. Нередко потребность вдосталь налюбоваться столь радующим глаз предметом, как алый поднос с округлыми бортами и ярко-зелеными листьями посредине, становилась словно единственным стимулом возникновения работы. Так было в «Натюрморте с красным подносом» (ГРМ), где огурцы и морковь написаны эскизно и бегло, словно спешащей рукой, зато поднос буквально «обласкан» кистью, широкой и сочной, написанной свеже-алой краской. Еще чаще подносы или вывески как бы передавали живописи Кончаловского свои композиционные и живописные приемы. Мы уже видели, как в натюрморте «Хлебы на зеленом» Кончаловский откровенно шаржировал в фольклорном духе одну из популярных вывесочных композиций – пирамиду хлебов на черном фоне. В пейзаже «Чайная в Хотькове» (С.К.) мотив напоминает распространенные тогда пейзажные сюжеты на подносах, как это очень часто будет и в пейзажах Машкова того же времени.

Преобладание откровенной характерности подобных мотивов отличало и многие другие раннепримитивистские работы Кончаловского. По мнению, П.П.Муратова, тот факт, что в этих полотнах «чисто живописная сторона отходит ‹...› на второй план перед явным характером», был «явным заблуждением художника»[188]. Вернее, однако, находить в прямом интересе к примитивам колоритную особенность именно ранней манеры мастера, где приемы подносной или вывесочной живописи непосредственно внедрялись и в «чисто живописную сторону» его полотен.

Во многих работах 1910–1912 годов у Кончаловского возникала своеобразная «подносно-черная» основа. (Вспомним, что зеленые и алые краски «трактирных» подносов обычно располагались на черном лаковом фоне, необычайно усиливавшем их звучность.) В начале десятилетия такая основа давала себя ощутить не только в натюрмортах, но и в портретах, недаром П.П.Муратов назвал семейный портрет 1911 года «черным». «Есть нечто в этой работе от дымной черноты старой испанской живописи»,– писал исследователь, упуская при этом из виду гораздо более близкие истоки, поскольку «чернота» оказывалась все той же, что и в других работах, примитивистской черной, заимствованной от подносов и вывесок. Уже и в «Якулове» коричневато-красные и зеленые «глины» Кончаловского воспринимались как «исчерна-красные» и «исчерна-зеленые», настолько очевидна была не только в прикованных к зрителю «восточных» глазах, но и в тяжело-пестрой живописи холста подносно-черная, хотя и достаточно скрытая, подпочва.

В других же портретах или натюрмортах подобная доминанта черного могла достигать и еще большей прямолинейности. В «Автопортрете с подносом» откровенно преобладает огрубляюще-черная краска, производящая в этом холсте, пожалуй, еще более шокирующее впечатление, нежели тяжеловесная застылость человека, усаженного на стул фотографа. В натюрморте «Пиво и вобла» (С.К.) живопись, как и в «Якулове» – «горячая» и такая же «исчерна-бурая». Как будто сквозь черный вар, с превеликим трудом пробиваются фиолетово-бурые краски

бутылок или мрачно-разгорающиеся коричневые земли стола. Живопись же подноса словно концентрирует эти приемы, соединяя ложащиеся по черному барашки «синего моря» и намалеванный по алому фону игрушечный черный пароход.

Пожалуй, венец такой «тяжелой» манеры – несколько натюрмортов с цветами 1911–1912 годов, подобных натюрморту с бегонией и клубникой или с красными гладиолусами (ГРМ)[189]. Здесь такими же тяжкими глинами, как и цветочные глиняные горшки, написаны (или почти что вылеплены) цветы гладиолусов или бегоний и их зеленые мясистые листья. Примечательно, что в «Гладиолусах» все эти горшки и листья так же напористо «выпирают» на авансцену большого холста и надвигаются на его нижний обрез, как «глиняные» фигуры из семейного «черного» портрета. Кончаловский по-прежнему высветляет фон около темных горшков, подчеркивая их землистую грузность. А черная краска оконтуривает каждое цветовое пятно, будь то мазки зеленых стеблей, листья или розовые лепестки гладиолусов, звучит в промежутках между горшками и стеблями, и даже в жарко-оранжевом фоне картины ощущается ее упорное присутствие.

Однако в 1912–1913 годах живописные приемы Кончаловского начинают существенно меняться. Энергия и напор натуры все чаще проявлялись не в демонстрировании характерного мотива, но в упорстве или напряжении, сокрытых в самом ее «материальном составе». Одновременно на смену сырой и тяжелой манере письма приходило уже более расчлененное «живописное движение» или более размеренная красочная кладка, в которой примитивистские устремления находили, пожалуй, еще более решительное выражение.

Это и была та «чисто живописная сторона», которая, по мнению Муратова, в 1910–1911 годах отходила «на второй план перед явным характером». В 1912 году, в связи с начинавшимся увлечением Сезанном, она уже с успехом соревновалась с этой «характерной» стороной натуры: на смену прежней потребности «пригвоздить» внимание силой отдельной краски, резкостью выражения и неотвязностью характера отдельных фигур является «поступательный ход» живописания, более равномерной, хотя от этого и не менее энергичной, красочной работы. Впечатление это начинало укрепляться с итальянских пейзажей 1912 года – «Сиена», «Сан-Джиминиано» (оба в ГРМ) и многих других. Именно в подобных вещах было особенно явственно жадное внимание мастера к пробивающимся изнутри силам натуры, ощущение упругих «ребер земли» (Муратов), однако эти силы как бы переливались в размеренное, но мужественное движение руки, в уверенную поступь кисти, переходящей от полотна к полотну. По-настоящему только теперь и развернулся у Кончаловского тот принцип серийной работы, о котором у нас уже заходила речь. «Кончаловский писал колоссальное количество этюдов ежегодно,– вспоминал позднее А.В.Лентулов,– не менее шестидесяти. Правда, мы все очень много и профессионально работали, но Кончаловский в этом был непобедим»[190].

В «Сиене» кисть Кончаловского мощно охватывает буро-охристые башни старого аббатства, уподобляя их выступам выжженной и высушенной солнцем земли, упрямо лепит крыши домов, или, напитанная зеленой краской, закругляет кроны приземистых деревьев. В поступи кисти видна упорная и вместе экономно-зоркая мерность, когда она, втирая охру земли и стен, спокойно идет к палитре за порцией красочной смеси и, не сбавляя темпа, вновь возвращается к холсту, к земле и к башням. «Ржавые» стены монастыря, ультрамарин небес, хранящий следы щетинистой кисти, мясистые купы деревьев с лиловыми стволами – это как бы одна материя, созданная природой и вызванная живописью, материя тугая и косно-плотная, источающая буйные, сокрытые в ее составе соки. И то же можно сказать о красках натуры и красках на палитре. Излюбленные мастером охра и сажа на конце его кисти – это одновременно и природные глина и камень. В «Сан-Джиминиано» густая примесь сажи делает охры особенно кроющими, осадистыми, как будто «льнущими» к стенам и крышам обступившего монастырь старин-

ного городка. Заглушенные сажей и разбелкой коричнево-серые или красновато-желтые охры как бы постепенно и упорно разгораются на полотне. Они несут и заряд живописного созидания – мазок за мазком – самой поверхности холста, и пафос постепенного воздвижения глинисто-каменных стен и крыш, площадок и объемов, громоздящихся вокруг серых башен монастыря, грузно поднимающихся к серому небу.

К 1913 году этот живописный напор достиг своей кульминации. Созидательная активность кисти обретает особую напряженность, что сказывается в самом укрупнении живописной фактуры – стремлении рассматривать как фактурную единицу не отдельный мазок или пятно, как это было у Сезанна, но и более крупные участки, будь то купы зелени, стены или крыши домов. В «Кассисе» (ГРМ) укрупняются прежде всего мазки и красочные пятна – словно клубящиеся массы выжженной земли или зелени, огрубленные и упрощенные кистью. Черные стволы деревьев, их белесо- и сине-зеленые кроны, красные крыши домов еще менее расчленены оттенками и более лапидарны, чем в «Сиене». Кисть словно вязнет в красочных слоях и толщах, создавая брутальное месиво рыжей земли и зелени, красной черепицы и густо-синих пластов воды.

В трех натюрмортах зимы 1912/13 года – «Палитра и краски», «Печка» (оба – С.К.), «Сухие краски» (ГТГ) – этот живописный напор соединился с еще более явным – и еще тоже почти «сюжетным» – напором натуры, что привело к возникновению, пожалуй, наиболее законченных примитивистских решений. Здесь снова возникал своеобразный спор между мотивом и живописью, какому мы уже были свидетелями в «солдатских» картинах Ларионова и который намечался у Кончаловского в «Портрете Матадора» 1910 года. Во всех трех полотнах – та самая «босхова кухня» живописных материалов или предметов в мастерской, которую современники встречали у живописцев-примитивистов — «досекинские тубы» и «скифский кувшин» с кистями, «жестянки с лаками», железная печка и ведра, а главное, изображенные предметы показаны тоже как «дикий табор», как необычайно агрессивная «разбойная орда»[191].

Чрезвычайно характерны для примитивистских мотивов снижающие оттенки, заметные во всех трех картинах. Наклеенные обрывки газет или этикетки на банках возникли, разумеется, уже в специфической атмосфере кубизма, однако, с точки зрения ортодоксальных кубистов, они использованы здесь явно «не по назначению», ибо находятся «на своих местах»: либо как ярлыки на жестянках, либо как валяющиеся среди хаоса предметов куски газет. Художественное их значение другое – они должны привнести в высокую сферу живописи знакомые уже нам по искусству Ларионова «снижающие», или «уличные», интонации; среди ремесленно-грубых предметов, вроде железной печки или ведер, должны прозвучать и не менее приземленные, расхоже-обиходные слова: «нижегородско-самарского земельного банка», «Русское слово»[192], «товарищество Мамонтовых» и т. п. Другое значение наклеек в том, чтобы подчеркнуто резко «держать» живописную плоскость. Кончаловский использовал здесь, как и в натюрмортах 1910–1911 годов (например, «Бегонии» или «Гладиолусы»), точку зрения сверху, с позиции стоящего у мольберта живописца, акцентирующую не столько глубину пространства, сколько поверхность изображения, однако агрессия сдвинутых в кучу, хаотичных предметов настолько велика, что возникает потребность буквально « припечатать» их к плоскости картины натуральной наклейкой бумажных ярлыков. Интересно, что такая композиция заодно как бы еще усиливает «снижающие» оттенки смысла; изображенные предметы небрежно сдвинуты в груду, составлены «на пол» или «в угол» (вспомним составленный наземь ларионовский горшок с цветами или его валяющихся «в углу» между землей и забором солдат), а в натюрморте «Печка» – это уже и вовсе обрывки газет или обрезки картона, в буквальном смысле «затоптанные под ноги».

Но не менее, чем мотив, энергичен и «ход» живописной работы. Укрупнение живописных членений достигает еще большей активности. В натюрморте «Печ-

ка» такими членениями становятся уже не столько мазки и массы красок, как в «Кассисе», но конкретные предметы — куски картона или дрова, разбросанные перед печью, и даже стоящие ведра или сама переносная печурка. Происходит как бы наглядное увеличение масштабов членений в пределах одной картины, что, как мы увидим ниже, было характерно в это же время и для Машкова. Особенно очевидно нарастание масштабов в «Палитре и красках», где единицами воспринимаются сначала цветные бумажки тюбиков, затем наклейки, бутылки и, наконец, поставленная стоймя палитра, а в «Сухих красках» — классическом образце работы Кончаловского в сезон 1912/13 года — кричащие пятна красок и жестяные банки с ярлыками.

В этой картине натура особенно резка и энергична. Глаз поначалу просто теряется в толчее «крикливого племени»: расталкивают друг друга бутылки и куранты для растирки красок, спорят сухие краски в банках, оранжевая и желтая упорно лезут вперед, оттесняя синюю и малиновую. Но еще упрямее — кисть живописца! Интересно, что художник как бы разделил здесь «голоса» натуры и кисти, драматизировал их взаимоотношения, ибо работа кисти связана главным образом не с яркими — синей, желтой, оранжевой,— но с противостоящими им охрами, белилами и черной. Кисть, напитанная разбелкой или сажей, «вгоняет» на свои места толпу «прекословящих» предметов, властно оконтуривает цветные пятна, несколькими мазками огибает края предметов. И как укрупнились в этой картине членение холста и сама живописная работа! Глаз постепенно восходит от пятен ярких красок к объемам бутылок и банок и далее к жестянкам и кувшину. Ничего не осталось от «невоспитанной резкости» мотивов 1910 года, однако всем своим ходом работы мастера по-прежнему внушают впечатление примитивистской дерзости и силы.

У Машкова живописный размах достигал, пожалуй, еще большей широты. Сопоставляя Машкова с Кончаловским, Бенуа справедливо отмечал, что «более живописец» — Машков, что он — «образец живой творческой силы ‹...› темперамента ‹...› стихийной радости от работы»[193]. Критик имел в виду почти безудержное «буйство» кисти, силу цвета и жадность к краске, как будто заполнявшей для художника всю окружающую среду. Однако отличие Машкова от Кончаловского касалось и более принципиальных моментов, отнюдь не укладываясь в определения «еще стихийнее» или «еще темпераментнее». При одинаковом для всех бубновалетцев увлеченном интересе к натуре, машковская живопись вставала в совершенно особые отношения к конкретным признакам вещей: если у Кончаловского движение кисти какой-то растительной связью оказывалось связанным с упругими силами природы, то у Машкова оно как будто отталкивалось от изображенных предметов, одновременно и утверждая на полотне их «видные» формы, и превращая их в ярко окрашенную бутафорию. В искусстве Машкова 1909—1912 годов гораздо ощутимее, чем у Кончаловского, на место чувственного окружающего мира становилась чувственная сфера живописи, зритель еще очевиднее встречался не столько с окраской предметов, сколько с цветом сырой, или «тюбиковой», краски, с фактурой и плотностью уже не фруктов, но представляющих их на полотне мазков. За этими мазками таилась, на первый взгляд, действительно «мертвая натура», царство безжизненного, хотя и яркого картонажа.

Предшествующая примитивизму активизация цвета приходилась у Машкова на ту же зиму 1908—1909 года, что у Кончаловского. Однако, если тот прошел эту фазу в южнофранцузских пейзажах, то у Машкова это была обнаженная натура, которую он писал либо в своей мастерской, либо в мастерской Серова в московском Училище живописи. Именно эти пронзительные холсты и переполнили, очевидно, чашу терпения руководства Училища, в результате чего уже весной 1909 года художник оказался среди исключенных. Холсты эти выглядели неожидан-

ными и в самом развитии живописца, являвшего собой еще недавно ревностного серовского ученика. На холстах 1908—1909 годов тела натурщиц загорелись всеми мыслимыми красками радуги. Из палитры изгонялась бархатистая серовская черная, заменявшаяся густым ультрамарином, фиолетовым краплаком и изумрудной. Если в серовской живописной манере цветовые оттенки сознательно обобщались в спокойном тоне, которым освещенное тело отделялось от темных волос или фона, то в машковской «Натурщице в мастерской» 1908 года (ГРМ) изумрудно-зеленая и фиолетовая, светло-зеленая и оранжевая не менее сознательно обострены в своей обнаженной звучности. Подобная приподнятость цвета на первых порах приводила к совершенному распаду объемов. Так, составленная из ярко-розовых бедер, зеленой талии и желтой спины, фигура «Натурщицы с кистью винограда» (1908, ГРМ) буквально разваливается на куски. Про один из таких безудержно-пестрых холстов Серов обронил пренебрежительное замечание: «Это не живопись, а фонарь». Тем не менее очень скоро живописец научился, не отказываясь от цветового заострения, избавляться от пестроты и добиваться единства красочных масс. В еще одной «Натурщице», возможно, более поздней (1909, ГРМ), светлая масса обнаженного тела, оконтуренная синей обводкой, воспринимается уже как единый розово-светлый объем, противопоставленный густо-зеленому фону драпировки. В этом холсте, написанном, очевидно, в своей мастерской[194], художник вплотную подошел к примитивистской манере, определявшей его полотна 1909–1912 годов.

Кульминация этой манеры приходилась скорее на первоначальную стадию примитивистского периода – на 1909 и 1910 годы. В примитивизме Машкова мы не могли бы различить тех двух этапов, отмеченных нами у Кончаловского, когда на первом преобладала характерная выразительность мотива, а на втором – примитивистский натиск кисти. Эти стороны повсюду выступали у Машкова в совершенном равновесии друг с другом, приводя к такой естественности и щедрости работы, каких еще не знала в ту пору живопись Кончаловского. Только немногие полотна 1910–1911 годов – наиболее «экстремистской» поры в выступлениях бубнововалетцев – давали преимущество примитивистской черной и «преобладание фабулы над живописью». К ним относятся отчасти «Портрет поэта» (С.Я.Рубановича? ГТГ)[195], еще более – «Автопортрет на фоне парохода» (ГТГ) и уж, конечно, «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», где приемы «сюжетного примитивизма» получили наиболее развернутое у Машкова выражение.

1910-й год был временем наиболее тесного содружества художника с Ларионовым и Гончаровой. Как раз тогда все трое, включая еще и А.Михайловского, преподавали и работали в машковской студии, которая, как мы помним, и называлась в то время «школой Гончаровой, Ларионова, Машкова и Михайловского». Естественно, что живописец не прошел мимо примитивистских, в том числе и «солдатских», полотен, начинавшихся как раз в ту пору и произведших огромное впечатление как на вернувшегося из Испании Кончаловского, так и на других начинающих примитивистов. На палитру художника вернулась черная краска – уже не деликатная серовская черная, но примитивистская разбеленная сажа, откровенно вызывающая и грубая. Если лицо на «Портрете поэта» отчасти выпадало из общего стиля, исполненное с «традиционной серьезностью», то в живописи фигуры – в агрессивной резкости серых мазков, в характерно-примитивистской руке-обрубке – Машков достаточно явно ориентировался на ларионовские приемы.

Но два автопортрета – с Кончаловским и с пароходом – отражали уже собственно бубнововалетскую грань машковского искусства. Машков становился в ту пору средоточием тех настроений бодрости и силы, которые противопоставлялись «бубновыми валетами» утонченной усталости «декадентских» художественных проявлений. Сочетание борьбы и физических упражнений с искусством, декларируемое на первом из автопортретов, оказывалось сродни бубнововалет-

скому ощущению «движения живописи» как в большой мере и мускульной работы, «силы физической» (Грищенко), как движения не только руки и глаза, но и самого живописца – вспомним: «сзади, сбоку, поверх – летает ‹...› Илья Машков». Оба машковских автопортрета дóлжно причислить не столько к собственно творческим, сколько к откровенно программным или, вернее, «игровым» картинам. Первая – это зафиксированное на холсте утверждение «театрализованного поведения» с его буффонадой и вызовом, концентрированное выражение той самой «смешливой обстановки», которая, по словам рецензентов, возникала вокруг выступлений бубнововалетцев. «Автопортрет с пароходом» (1911) – такая же оголенно-прямолинейная, и с тем же буффонадным оттенком, демонстрация приверженности Машкова к ярмарочной фотографии. Машков буквально воспроизвел, очевидно, написанную им самим декорацию с водой, пароходом и парусником. Заметим, что переломленный в локте рукав подобен у него самоварной или той самой пароходной трубе на фоне портрета, из которой валит загибающийся по ветру дым. Такие сюжеты современники, что называется, не ставили Машкову «в строку». Если «Якулов» Кончаловского, при всем программном использовании в нем эстетики ярмарочной фотографии, оставался вехой в искусстве художника, уже при своем появлении признанный такими ценителями, как Бенуа и Серов, то к автопортрету с Кончаловским Машкова современники отнеслись подчеркнуто несерьезно, воспринимая его почти как афишу выставки «Бубновый валет» 1910 года, неразрывно соединенную с атмосферой балаганных мистификаций и коллективной бравады. Что же до черной краски, преобладавшей в обоих автопортретах в неразбеленном и разбеленном виде, то в основных вещах даже уже и 1910 года она подчинялась открытому цвету, буквально заполнявшему полотна Машкова, а в 1911 году эта черная совершенно очевидно уходила на задний план, теперь уже прочно уступая дорогу насыщенной и бодрой краске.

В нескольких портретах 1910 года Машков развивал ту линию своих живописных исканий, какая сложилась в «Натурщице на зеленом», написанной сразу по выходе из Училища. Увлечение ярмарочным портретом оказывалось здесь не столь прямолинейным, заслоняясь живописной задачей композиционного и красочного слияния человеческой фигуры с плоскостью фона. В самой «Натурщице на зеленом» колени сидящей фигуры повернуты вдоль плоскости фона, чтобы никак не выходить из последовательно-плоскостного решения. Любопытно, что тому же приему сохранения плоскости мастер следовал тогда не только в живописи, но и в рисунках, независимо от того, были ли его листы подготовительными к живописным работам, как рисунок к «Натурщице на зеленом», или самостоятельными штудиями обнаженной модели, как, по-видимому, лист с натурщицей на табуретке (ГРМ). Обнаженные – чаще всего стоящие – женские фигуры охвачены в этих больших рисунках густым и упругим угольным контуром. Сюда не вводилось ни узоров, ни фонов, но белая плоскость листа ощущалась очень настойчиво.

Однако в живописных «узорных» портретах 1909–1910 годов эта плоскость уже откровенно приобретала у Машкова примитивистски-бутафорский оттенок. В портретах Е.И.Киркальди или В.П.Виноградовой (оба – ГТГ) очевидны попытки растворения фигуры в «узорочье» писаной декорации. Подобно Кончаловскому в «Якулове», Машков заменял живую фигуру «намалеванной» на холсте, но в отличие от «Якулова» важнейшей задачей становилась не индивидуальная характеристика, а создание живописно-орнаментального панно. «Портрет Е.И.Киркальди» – грубовато-пестрый ковер, где по желтому фону в соседстве с зеленым и розовым узорами написаны голова китаянки и пятнистая лань, посаженная в профиль фигура женщины в синем и тарелка с яркими фруктами. Голова Е.И.Киркальди, очевидно, «просунута в прорезь ковра», да и то, чтобы она не особенно выпадала из окружения, художник «намазал» на ее щеках багровые пятна румянца и, не слишком заботясь о точности попадания, широкими мазками

«накрасил» брови и рот. В «Портрете мальчика в расписной рубашке» (ГРМ) слияние фигуры с бутафорским «намалеванным» фоном еще более последовательно и открыто. Это, пожалуй, уже и не ковер, а скорее декорация в стиле занавесов балаганов, расписанная гигантскими розанами на зеленом фоне. Малярного письма пунцово-красные розаны должны быть видны за версту, а среди них и фигуры гимнастов в расцвеченных и узорных рубахах. Излишне упоминать, что, как и водилось на ярмарочных снимках, глаза машковского персонажа неотрывно уставлены в объектив, а потому уже совершенно неважно, что голова второпях «продета в отверстие» не в том направлении, куда повернута вся фигура. Главное не помешать живописцу лепить и лепить из краски чудовищные цветы и листья между ними, широкую сиреневую рубаху, а по сиреневому — без устали повторять затейливые цветочные узоры!

В «Портрете дамы с фазанами» (Ф.Я.Гессе, ГРМ) перед нами уже не плоская, но объемная бутафория. На смену расписной декорации или ковру приходит здесь предметная обстановка того же мещанского ателье с тяжеловесным креслом и фазаньими чучелами на стенах. Картина могла бы служить аналогией уже не «Якулову» Кончаловского, но скорее его семейным портретам с неуклюжей кукольностью позирующих персонажей. Одновременно машковская картина пародировала и утвердившиеся в то время формы парадного портрета. Неверный ученик Серова, Машков осознает свое полотно как открытый вызов концепции серовского светского изображения. При этом эстетика ярмарочного портрета становится как бы орудием пародирования, опять развернутая с почти буффонадным азартом. Весь закомпонованный в овал портрет — нагромождение эффектной бутафории. Те же розаны, что были написаны на фоне в «Мальчике в расписной рубашке», заткнуты здесь за пояс нарядного платья с серебряным отливом и разложенными по полу широкими складками; к этому добавлено и шелковое кресло с кистями и подушками, а почти вельможному развороту головы и рук (вспомним у Серова «сидящую Гиршман» или «Морозову», 1908) выразительно вторят очертания пестрых фазаньих чучел с неуклюже повисшими хвостами.

Наконец, такой же бутафорский оттенок характерен и для мотивов машковских пейзажей начала 1910-х годов. Прототипами, разумеется, оказывались не декорации, но чаще всего пейзажные средники на подносах. Даже в более позднем «Пейзаже с городом» из музея в Баку, с его в общем уже сезаннистскими формами, Машков как бы обрамляет изображение закругленной ветвью сверху и тенью — снизу, добиваясь компактности «городского мотива». Два пейзажа из частных собраний в Киеве и Ленинграде еще более очевидно осмыслены как небольшие «подносные» мотивы. В особенности в последнем, необычайно изящном пейзаже с деревцем и домиком на холме (1911) из собрания С.А.Шустера живописец не только собрал изображение к центру, уподобив его наиболее элементарному пейзажному среднику для подноса, но даже затемнил углы, оставляя просвечивать там темную подносную основу и тем самым как бы сообщая мотиву вид овального закругления. Несколько пейзажей рубежа 1900—1910-х годов написаны, по-видимому, из разных окон расположенной под крышей высокого дома мастерской в Харитоньевском переулке. Это виды Москвы как бы с птичьего полета, с зелеными или заиндевелыми кронами деревьев, цветными или покрытыми снегом крышами домов. Само восприятие города еще недалеко уходит от «кустодиевской провинции» с ее характерными домами-игрушками с зелеными крышами и белыми стенами, с выступающими из-за домов и крыш луковицами церквей. Машков становится самим собой, когда привносит в такие пейзажи ассоциации с формами примитивов. В «Городском пейзаже» (ГРМ) заиндевелые верхушки деревьев напоминают какие-то ярмарочные изделия из леденцов или разноцветной накрахмаленной ваты, из-за которых, как крашеные картонки, выступают зеленые и розовые стены домов. В других работах живописец стремился к компактности и упрощенности мотива, уподобляя свой холст пейзажам-«вставкам»,

украшавшим на ярмарках балаганные павильоны (они хорошо видны, например, на картине К.Маковского «Балаганы на Марсовом поле»).

Поистине, с удивлением замечаешь, что, выполняя свои «умерщвляющие» функции, то есть уподобляя человеческие фигуры и пейзажи то раскрашенным холстам или подносам, то цветным соломенным чучелам, живопись художника только и исполнялась жизнью, наливаясь соками и плотью; окинув взглядом эти слитые с узорами или оцепеневшие в кресле фигуры, зритель начинал с увлечением следить за самим передвижением кисти, покрывающей спорыми мазками голубое кресло и платье, желтые и рыжие бока фазанов. Но и обратно – каждым своим мазком эта кисть как бы заново обездвиживала фигуры, лишала их плотности и веса, превращая в собрание крикливо-пестрых картонажей. Не следует и доказывать, что подобный подход к изображению был все же не слишком плодотворен для портрета или пейзажа. Не случайно, в портретах примитивистского периода задачи индивидуальной характеристики неизменно отступали у Машкова перед чисто живописными, вернее, примитивистски-стилевыми задачами. Вклад Машкова в развитие собственно портрета был поэтому в целом более скромен, чем Кончаловского, несмотря на машковскую фантазию, оригинальность выдумки и непосредственную красочную щедрость. И нечто подобное, хотя и в меньшей мере, происходило в начале 1910-х годов в пейзаже. В то время как у Кончаловского мотивы южнофранцузских и итальянских пейзажей всегда сохраняли упругую жизненность натуры, живые ноты машковских пейзажей были более связаны ассоциациями с искусством примитивов. Чем более острыми и неожиданными оказывались эти ассоциации, тем более звонкой и возбуждающей становилась и машковская живопись.

Зато настоящее царство Машкова составляли тогда же его многочисленные натюрморты. Понятно, что «мертвая натура» должна была всего менее противиться машковской интерпретации предметов. Более того, именно в этом жанре манера мастера становилась особенно живой и энергичной, воспринимаясь как яркое и приподнятое живописное действо. Если большие портреты, вроде «Киркальди» или «Дамы с фазанами», как бы держали зрителя на том расстоянии, на котором общее решение портрета, его цветовые узоры и пятна оказывались все же более впечатляющими, чем созидающее «движение живописи», то в натюрмортах мастер идет уже по иному пути. Прибегая к крупным размерам холстов и резко усиливая цветовую яркость, он еще решительнее, чем Кончаловский, укрупнял и «единицы» живописания, и тем самым его масштабы. В «серийных» экспозициях бубнововалетцев, в том числе на выставках 1913 года, где натюрморты Машкова висели целыми рядами, это укрупненное движение становилось особенно ощутимо: в широком размахе подобных показов, в нагромождении предметов, как будто низвергающихся на зрителя со стен, Машкову, пожалуй, удавалось передать и впечатление чувственной жизни, и ощущение ее потока, при том, конечно, что каждый из предметов по-прежнему оставался муляжно-картонным и неподвижным.

Первое, что бросалось в глаза подходившему к этим полотнам зрителю – это по-фовистски приподнятая сила цвета, достигавшая в машковских натюрмортах особенно интенсивного звучания. Зритель сталкивался здесь, как сказано, не столько с реальным цветом натуры, зависящим от источника освещения и воздушной среды, сколько с цветом открытой краски, лежащей на поверхности холстов. Именно локальная яркость машковских пятен и напоминала современникам полотна Матисса, также писавшего в те годы вазы и блюда с фруктами и, как Машков, добивавшегося их очищенно-цветового воздействия. Однако в отличие от Матисса, подобное цветовое напряжение как бы «выявлялось» у Машкова самим активным напором его кисти. В натюрморте «Синие сливы» (ГТГ) эта кисть отчужденно и резко, почти враждебно лепит кричащие краской предметы. В изображенной среде без воздуха из них изгоняется все конкретное, кроме их

красящих пигментов – оранжевого, синего, лилового; краски словно уподоблены друг другу, ибо все вместе «уравнены в правах» с разбеленной сажей темного фона или светлой скатерти. Каждый из плодов оконтурен у Машкова напористо-черной обводкой, и это тоже и обособляет и уподобляет друг другу изображенные предметы. Кисть обводит черным синие сливы, разложенные вокруг оранжевого апельсина, оконтуривает мазками сажи тарелку с фруктами, окружая ее грудой ярких и тоже обведенных черным персиков. Как будто стиснутые или прочеканенные черными контурами красочные пятна становятся еще более броскими, ощутимо разрастаются в своих размерах.

Такие натюрморты являлись тогда триумфом не только машковской или фовистской вообще, но еще и московской красочности. Пожалуй, именно они, совместно с полотнами Лентулова, стали абсолютной вершиной приподнятой живописности московской школы, имевшей в своем активе уже и Архипова, и Константина Коровина. Машкову удавалось в эту пору убедить даже своего учителя Серова, еще недавно с подозрением относившегося к его новой манере: увидев на Осеннем салоне 1910 года машковские «Синие сливы», Серов написал М.А.Морозову: «Очень неплох был наш московский Матисс-Машков – серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны»[196]. Серову понравился, очевидно, не только живописный темперамент художника, но и то, в чем по-новому развивались и его собственные живописные приемы. Серов и сам умел в работах конца 1900-х годов соотнести открытое красочное пятно с оттенками черного и серого. Машков лишь намного повысил демонстративную силу подобных соотношений, перенеся их из области натуры в область открытой, чувственно-осознанной краски. Серов остался бы, наверное, еще более доволен машковской «Бегонией» (ГРМ), настолько по-серовски красиво сопоставлены там те же звонкие, но и бархатистые лимонно-желтые и красные пятна фруктов с серым тоном скатерти и фона. Разумеется, и здесь всем этим созвучиям сообщена совершенно новая обнаженность. Многочисленные градации серого тона – от траурно-черного в тенях до ярко-белого на изгибах скатерти – лишь оттеняют монолитную звучность фруктов (как бы сплошных кругляшей, которыми хочется постукать друг о друга) – напоенную силу сосредоточенной краски, наложенной незамутненным чистым слоем.

Стараясь дать подобному цвету максимально широкий размах и звучание, Машков прибегал к «преувеличенным масштабам» изображенных вещей. Действительно, натюрморты, написанные около 1910 года, проникались пафосом своеобразного гигантизма. Так, «Натюрморт с ананасом» (ГРМ) уподоблен гигантскому овальному подносу с не менее гигантским блюдом с фруктами; желто-зеленые, лиловые и красные фрукты, писанные по подносно-темному фону,– это какие-то красочные горы, сохранившие формы чудовищно-огромных мазков. В созданной в этой время целой серии таких «подносных» изображений фрукты – неузнаваемые в своей предметной природе – и влекут, и почти пугают «циклопической кладкой» красок, живут на холсте будоражащей зрение, но, казалось бы, независимой от натуры жизнью. Грандиозные размеры подобных красочных образований – это размеры не столько изображенных предметов, сколько округлых кусков холста, обозначающих эти предметы на картине. Если изображался крыжовник или ягоды, Машкову было недостаточно написать их величиной с кулак, он еще объединял их в огромные кучи, яблоки – размером с небольшие арбузы – казались какими-то фруктами для великанов. Росли размеры (или номера) употребляемых художником кистей, величина мазков и самих полотен. В «Натюрморте с виноградом» (ГРМ) лежащие на широком блюде огромные яблоки равны по масштабу целой горке слив или крупной грозди винограда, в «Ягодах на фоне красного подноса» (ГРМ) тарелки с ягодами равновелики пространным кучам этих ягод, разложенным перед еще более обширным подносом. Даже в более спокойной «Бегонии» в своем стремлении к укрупненным

масштабам художник объединил лежащие большие плоды в целые группы — размером с темно-зеленые листья в верхней части картины.

Наконец, не менее важным впечатлением от этих полотен оказывалась их «подносная» демонстративность — как будто на огромных подносах широко разворачивал живописец нагромождения хлебов и фруктов, тарелок и ваз. В то время как Кончаловский еще в пределах своего примитивистского периода переходил к сезанновскому пониманию пространства и планов, Машков в примитивистские годы всецело оставался во власти плоскостных композиций, подобных тем, которые преобладали в его ранних портретах. В натюрмортах, разумеется, такие композиции были не столь элементарны: если в портретах, вроде «Киркальди» или «Мальчика в расписной рубашке», человеческие фигуры как бы просто отождествлялись с фоном, в натюрмортах набор приемов был значительно богаче, создавая разнообразные плоскостные решения.

В нескольких ранних натюрмортах впечатление плоскостности достигалось простым приближением предметов к поверхности изображения. Горшки бегоний на натюрморте Серпуховского музея (около 1909) придвинуты как бы вплотную, в упор, из-за чего их нижние части оказываются срезанными форматом картины, а узорчатые крупные листья как будто распластаны по холсту. В «Натюрморте с цветами» (местонахождение неизвестно) всю нижнюю часть занимает узорный ковер, свисающий со стола параллельно холсту. Над ним — строго в центре изображения — возносится ваза с цветами, окруженная симметрично расположенными фруктами и обрамленная полукруглым завершением картины.

Художник скорее эмпирически нащупывал свои плоскостные композиции, чем добивался их продуманного решения. Чаще всего он бессознательно-наивно воспроизводил композиции подносов или вывесок, не слишком заботясь о последовательности результатов. При этом он отнюдь не стремился к воспроизведению других их особенностей, например, приемов красочной кладки, ибо цель его заключалась не в подражании, а в создании живописного апофеоза этих предметов, в гиперболически-шумном утверждении проникающего их фольклорного духа. Композиция «Натюрморта с арбузом» (1909—1910) из музея в Ташкенте напоминает гирлянду фруктов из подносного средника, разложенные на светлом фоне плоды объединены в причудливую цепочку пятен. В «Натюрморте с красным подносом» поверхность стола с разложенными на ней ягодами и стоящими тарелками выглядит резко приподнятой, почти параллельной картине (как «позем» в «Солдатах» Ларионова или «Бое быков» у Кончаловского), а над нею — красный поднос с зелеными листьями, поставленный на ребро и вместе с разноцветными кучами ягод непосредственно вписывающийся в поверхность.

Наиболее характерны для натюрмортов рубежа 1900—1910-х годов своего рода концентрические композиции. В «Синих сливах» вокруг оранжевого апельсина кругами располагаются сначала синие сливы, затем края тарелки и еще шире венец разноцветных персиков – образуется словно увиденная сверху овальная постановка, окаймленная еще и линиями стола, уходящего углом под обрез картины. В «Натюрморте с бананом» из Переяславского музея подобная же группа огромных плодов написана уже не на сером, а на темном фоне, исчезает уже и угол стола, и вся композиция выглядит овалом, заключенным в прямоугольник холста. Чтобы воспрепятствовать движению глаза в глубину за овалом, мастер помещает над ним то листву ананаса или банана, то виноград, а то и случайную тюбетейку, как это было в «Натюрморте с тюбетейкой» (ГТГ). Многие из этих предметов, в особенности тюбетейка или виноградная гроздь, безусловно вводились Машковым уже в процессе работы, когда живописец замечал, что над овальной композицией возникает что-то вроде углубленного пространства. Наиболее выразительно такое концентрическое размещение в «Натюрморте с ананасом», где овальному расположению фруктов отвечает овальный формат огромной кар-

тины. Здесь присутствует и угол стола, как во «Фруктах на блюде», однако он уже мало заметен на темном фоне. Изображенная под углом гигантская группа фруктов, будучи заключена в овальное обрамление холста, воспринимается как совершенно фронтальная, почти декоративная гирлянда плодов, украшающая громадный тяжеловесный поднос.

Естественно, что, оставаясь плоскими, композиции машковских натюрмортов еще меньше, чем произведения Кончаловского, были наделены пространственной динамикой цвета и линий. Глубинные тяготения формы, унаследованные кубистами от Сезанна, оставляли художника равнодушным на всем протяжении его творчества. Если они и возникали в его полотнах, то совершенно стихийно, как результат употребления холодных и теплых тонов: в пространственной организации своих вещей Машков вообще, пожалуй, был более хаотичен и непоследователен, чем кто-либо из его друзей бубнововалетцев. Зато уже упомянутая «циклопическая кладка» составляла и дух и размах его живописания. В 1909–1911 годах, то есть как раз в апогее примитивистского напора не только у Ларионова, но и у Машкова, эта кладка была, пожалуй, и темпераментнее и шире, нежели живописная кладка Кончаловского. В «Синих сливах» 1910 года она даже в большей степени, чем в «Сухих красках» у Кончаловского, являла картину почти вызывающего единоборства разбеленной или неразбеленной сажи с кричаще-звонкими красочными пятнами.

К 1912 году относятся великолепные «Хлебы» из Русского музея – пример не только вывесочной композиции, но и почти брутального натиска напитанной краской щетины. Рука и кисть живописца достигают в этом холсте какого-то «ухарского» напора, когда обводят ультрамарином по-прежнему бутафорские караваи и калачи, взятые крупнее натуры, с аппетитно поблескивающей коркой краски, или закрашивают зеленые и желтые цветы, похожие на базарные сласти, иссиня-бурые и искрасна-желтые бока пирогов и булок (так и тянет сказать «буланой» или «рыжей» мастей, раз уже речь идет о «бубновых» и прочих расхоже-уличных или даже трактирно-ярмарочных «мастях»). Заразительная живописность, бестрепетная, вызывающая смелость работы – вот что и увлекало и шокировало в подобных холстах Машкова. Со смешанными чувствами удивления и одобрения следил подошедший к картине зритель за тем, как хозяйничала на картине напитанная краской кисть, пересчитывая и раскладывая картонные, но яркие предметы, как широко разворачивалась от вещи к вещи ее непрекращающаяся работа по закрашиванию все новых аршинов холста, которые художник готов был без устали покрывать пастозно-сырой, но бодрой краской.

Однако живописное движение не сводилось у Машкова к движению мазка. Как раз эта «поступь кисти», пожалуй, наиболее рано, уже с 1912 года, начинает все более успокаиваться. Уже в рассмотренной выше «Бегонии» привычная резкость кисти уступала место более спокойной работе, а одновременно и цвет оказывался уже цветом не столько краски, уложенной на поверхность картины, сколько интенсивно окрашенных, токарно-круглых муляжных фруктов. И в то же время само живописное движение сохраняло свою гиперболичность еще и в вещах 1912 года, выражаясь не только в движении мазка, но и в более широких живописных ритмах. Один из таких ритмов – в полотнах с «концентрическими» композициями и овальными обрамлениями – заключался в передвижении глаза от самых малых ко все более крупным масштабам, когда силуэты и очертания предметов становились все монументальнее и шире, расходясь по поверхности полотен, как расходятся круги по воде. В «Натюрморте с ананасом» и многих, похожих на него, глаз зрителя передвигался от круглого ананаса в центре к округлому очертанию окружающего его кольца из яблок, далее шло еще более внушительное окружье огромного блюда, за которым следовало уже совсем исполинское кольцо разноцветных фруктов, в свою очередь вписанное в огромный овал картины. Подобное последовательное увеличение масштабов могло быть и не

всегда концентрическим, но тем не менее вполне наглядным. Например, в овальном «Натюрморте с фруктами» (1911) из собрания Б.М.Одинцова глаз начинал свое движение от крупных яблок, разложенных в ряд вдоль нижнего края овала, далее переходил к арбузу и тыквам, тарелке и вазе, а от нее – к монументальному овалу холста. Однако всего более впечатляли последовательно концентрические решения «Синих слив», натюрмортов с бананом или виноградом, где идея нарастания масштабов или расходящихся – не по воде, а «по живописи» – кругов находила наиболее законченное выражение.

Другой живописный ритм можно было бы связать с чисто вывесочным «пересчетом предметов»[197], о котором мы подробно говорили в предыдущей главе. Пафос количеств не менее показателен для Машкова, чем пафос масштабов. Художник для того и соединял свои ягоды в огромные кучи, чтобы создать более крупные единицы живописания: зеленая куча, желтая куча, красная, еще красная, красный поднос, еще две тарелки с черными ягодами. В натюрморте из коллекции Б.М.Одинцова – огромные яблоки, зеленая и желтая тыквы, арбуз, горшок цветов, тарелка с фруктами, еще огромная ваза с фруктами. В натюрморте «Хлебы» нескончаемо-обильной лавиной, как на вывеске, расползаются перед зрителем караваи и калачи, пироги и ковриги. Бока и корки наваленных грудой хлебов оконтурены густой ультрамариновой обводкой, превращаясь как бы в отдельные и все новые, нагромождаемые перед взглядом зрителя предметы. Подобные «единицы» Машкова крупнее, круглее, однообразно аморфнее, чем жестянки Кончаловского, лоскуты или наклейки Лентулова, однако и они с успехом членят значительно более стихийный и сырой, импульсивный «ход» машковского живописания.

Глаз зрителя, гулявшего перед наиболее полными машковскими экспозициями на выставках «Бубнового валета» 1913 года, должен был без устали «пересчитывать» нагромождающиеся перед ним бесконечные фрукты на блюдах, тарелки и вазы, подносы и тыквы, снова и снова подносы и фрукты. Постепенно зритель начинал расчленять машковские стены, сплошь «заклеенные» холстами, уже не только на изображенные подносы и блюда, но и на те подносы, которым уподоблялись отдельные холсты, аналогичные «Натюрморту с ананасом». Живописный «счет» машковского живописания начинал вестись, таким образом, не только на мазки или предметы, но и на сами полотна, нескончаемое обилие которых оказывалось одновременно и изобилием живописи, и апофеозом вывесочного духа, и вместе – как бы уже метафорически – *триумфом материи и плоти, уже не только картонного, но и живого мира натуры, жизнеутверждающе-радостного и сочного.*

Ранним картинам Лентулова этот натиск натуры, да во многом и живописи, был совершенно несвойствен. И та и другая казались там более легкими, более красочно-эфемерными. Обращаясь к Лентулову, зрители переходили от пастозной – особенно в больших вещах – тяжелой и сочной кладки Машкова к более выровненным красочным плоскостям, а от округлых форм и подносных овалов – к «кубизированным» цветовым плоскостям и полоскам. Писавший о Лентулове И.Аксенов заметил, что в 1910-е годы художник выработал специфический тип картины как «большой светоотражающей поверхности, преимущественно квадратного очертания», красочная фактура которой становилась тем прозрачнее и легче, чем больше были ее размеры[198]. В отличие от Кончаловского и Машкова, Лентулов сравнительно редко пользовался черной, не прибегал к контрастам темных фонов и ярких красочных пятен, поэтому плоскостное восприятие его холстов было еще более последовательным, а «живописное делание» заключалось не столько в накладывании мазка, сколько в воздвижении как бы совсем невесомых цветовых построений. И вместе с тем в полотнах Лентулова еще, пожалуй, полнее, чем у Машкова, находила отражение черта *живописного гиперболизма*, еще

более ярко выступало стремление слиться с «хоровым началом», отдаться коллективной фольклорной эмоции. В кругу художников-примитивистов как раз Лентулов оказывался эмоциональным антиподом Ларионова с его *персональной* одухотворенностью и живописной волей. «Восторженное удивление» (вместе с окружающей картину толпой) плодами своих рук и своей фантазии – ведущее лентуловское ощущение искусства. Не столько овладеть натурой, сколько раствориться в ее разнообразии и пестроте. В свои бубнововалетские годы Лентулов словно плыл в волнах художнического энтузиазма, вбирая эти волны в полотна с изображениями то женских фигур, то архитектурных пейзажей.

Как и его товарищи Машков и Кончаловский, Лентулов подходил к поре примитивизма достаточно сложными путями. Среди художников, оказавших на него наиболее очевидное воздействие,– Борисов-Мусатов и ранний Павел Кузнецов. В «Портрете четырех» (около 1908, С.М.Л.) четыре «мусатовские» женские фигуры, а в особенности фон картины восприняты сквозь призму типично голуборозовской стилизации. Другим увлечением, по собственному признанию Лентулова, оказывался Малявин с его оранжевыми и красными платьями баб на фоне зеленой травы. Период, когда, сойдясь с Бурлюками и Ларионовым, Лентулов выставлялся на «Венке» или «Звене» 1908 года, был, очевидно, постепенным переходом от «союзовской» к постимпрессионистской цветности. Даже в более позднем «Портрете молодого человека в панаме» из музея в Алма-Ате (1910) понимание цвета еще достаточно близко к его пониманию «союзовскими» живописцами: повышенная сила цвета травы и панамы, рубахи, розовой на свету и густо-синей в тени, зависела от цветовой интенсивности мотива, переданного с той самой «незасушенной» свежестью, которая так ценилась у живописцев «Союза русских художников».

Но в большинство полотен 1909 и 1910 годов входила уже и чисто фовистская энергия цвета. В нескольких еще вполне традиционных по стилю, почти что «суриковских», написанных по мокрой бумаге акварелях, подобных «Багровому закату» (1909, С.М.Л.), реальные цветовые отношения обнажены и приподняты. Сюда же относится и «Автопортрет в красной рубахе» (ГРМ), где традиционнообъемное лицо соседствует с ярко-алым плоским пятном рубахи на не менее плоском фоне. Особенно характерна картина «Улица. Москва. Трамваи» (ГРМ), где сопоставлены открытые и звучные цвета, положенные не мазками, а как бы участками, залитыми ровной краской. Лентулов сближает взаимодополнительные пятна лилового и желтого, ало-малиновых трамваев и зеленых крыш. Своей привязанностью скорее к холодным – лиловым, малиновым, фиолетовым – краскам лентуловский фовизм и в 1910 году и позже тяготел не столько к французской, сколько к современной ему немецкой живописи, например, к некоторым пейзажам Габриель Мюнтер.

С наибольшей активностью этот цветовой переворот разразился в лентуловских южных полотнах. Следуя общему для поколения фовистов движению на юг и к солнцу, художник проводит летние месяцы на Черном море – в 1908 году в Алупке, в 1909-м в Ялте, в 1910-м в Сочи и т. п. Здесь, на фоне зеленой травы или зеленого моря он пишет лежащие и стоящие, обнаженные и одетые мужские и женские фигуры под солнцем. В «Трех мужских фигурах» (С.М.Л.) тела с опущенными и поднятыми руками протягиваются по полотну от низа до верха и, подобно машковской «Натурщице со статуей», буквально разваливаются на куски цветных рефлексов и пятен, лилово-розовых на солнце и ультрамариново-рыжих в тени. Полотна «Женщины с зонтами. (Купальщицы)» (ГТГ) «Купальщицы в шляпах» из частного собрания в Москве как бы подводят итог этим экзотически-южным мотивам и краскам ранней поры, устремленной к горячему и яркому цвету. Здесь уже открыто противопоставлены сырые и контрастные краски темно-синего неба и зеленого моря, желтого и розового зонтов; им под стать и ярко-алые и золотисто-желтые рефлексы на телах сидящих или лежащих под зонтами жен-

щин, розово-лиловые и охристые пятна самих этих тел, разделенные ультрамариновыми или краплачными контурами.

Уже в эту раннюю пору отчетливо определилось отличие лентуловского цвета от цвета других бубнововалетцев. У Кончаловского, и в особенности у Машкова, зрители сталкивались с пастозными мазками краски, с ее наслоениями или месивом на полотне, у Лентулова — с какой-то «жидкой поливой», способной вызвать почти вкусовые ощущения. В то время как краски у Кончаловского казались замешанными на глине, у Лентулова они порой выглядят замешанными на патоке, напоминая размазанные поливы, украшавшие разноцветные ярмарочные лакомства. Под этими красками почти не ощущается никакой иной материальной основы: раздутые бока его зеленой и розовых тыкв как будто и образованы из сахарных красочных корок-полосок («Тыква и лейка» из Николаевского музея). В особенности это касается густой малиново-розовой краски («крап-роза»), сделавшейся, по замечанию И.Аксенова, «наиболее пылкой привязанностью живописца на протяжении всего его раннего творчества»[199].

Уже в это время, в полотнах 1910 года, у Лентулова появились и первые примитивистские интонации, сказавшиеся в самом обращении к неким архаическим художественным прототипам, старинным изображениям апостолов и пророков. Возможно, под воздействием Гончаровой художник исполняет серию религиозных композиций, подобных «Распятию» или «Греку» (оба — С.М.Л.). Огромного «Грека» Лентулов определил позднее как эскиз монументального характера, «изображавший восточного человека с красной повязкой на голове, как носят турки, которого вполне можно было перенести на стену для альфреско»[200]. Впрочем, у Лентулова целиком отсутствовало историко-культурное воображение, столь развитое у Гончаровой, равно как и напор духовной экспрессии, переполнявший гончаровские апостольские лики. Лентуловский «Грек» — все та же сырая и горячая живопись с натуры, фигура экзотического натурщика со скрижалью в руках, в лиловых и розовых одеждах, с краплачной повязкой и зелеными тенями на голове.

Более отчетливая примитивистская черта — своего рода живописный гиперболизм, который, как и у Машкова, оборачивался у Лентулова обескураживающим гигантизмом форм в монументальных натюрмортах или фигурах. Уже упомянутая фигура «Грека» или «Три мужские фигуры», представленные на «Бубновом валете» 1910 года, были крупнее натуры. И такие же размеры отличали натюрморт «Бутылки» (С.М.Л.) или, по воспоминаниям Лентулова, изображения женских и мужских обнаженных фигур, по-видимому, до нас не дошедших. Грандиозные «Чемоданы» (С.М.Л.) или «Тыква и лейка» — хаотические нагромождения картонных предметов: чемоданов, горшков, леек и тыкв, похожих на цветные китайские фонари[201]. Предметы настолько велики, что не помещаются на обширных холстах, предстают фрагментами какой-то сваленной в кучу бутафории для великанов, обильно политой потоками малиновой и густо-синей, зеленой и розовой краски.

И все же и этот ранний гиперболизм масштабов оказывался, пожалуй, лишь предвестием основных примитивистских произведений художника. Они будут созданы в 1913—1915 годах, после того как зимний сезон 1911/12 года Лентулов проведет в Париже, уже более тесно знакомясь с французской живописью. Впечатление от французского кубизма были, по-видимому, необходимы для него, чтобы, с одной стороны, преодолеть все ту же, что и у других бубнововалетцев, «невоспитанную» сырость холстов 1910 года, а с другой — произвести нечто внешне похожее, но внутренне противоположное кубизму в больших панно 1913—1915 годов.

В Париже Лентулов работает в мастерской Ле-Фоконье, в одном кругу с кубистами Леже, Метценже и Глезом[202]. Он как бы добровольно надевает на себя кубистическую схиму, целиком подавив свое природное влечение к цвету. Кубистический «Автопортрет с женой» (С.М.Л.) исполнен в пепельно-угольных сум-

рачных красках, чередующих темно-фиолетовые, темно-серые и темно-зеленые площадки. О степени его тогдашнего увлечения кубизмом говорят и слова Лентулова из позднейших воспоминаний о путешествии по Италии (весной 1912 года) и о «Тайной вечере» Леонардо: «Я радовался, и слезы восторга душили меня от полноты сознания, что сила впечатления от этой вещи обязана на 50% кубистическому состоянию ее рельефа»[203]. И все же французские живописцы высмеивали его кубизм á la russe и были совершенно правы, ибо тот же «Автопортрет с женой» — целиком наивно-предметная традиционная живопись, только пропущенная через напускную мрачность кубистических площадок. По замечанию И.Аксенова, Лентулов со времени своего краткого знакомства с западным кубизмом только еще более утвердился в своих «азиатских» симпатиях и всякое французское новшество стал воспринимать как нечто заранее подлежащее опровержению[204].

Первое, в чем оказались основательно опровергнуты вывезенные из Парижа кубистические приемы,– это лентуловские «игровые картины», исполненные для выставки 1912 года. По сравнению с «игровыми картинами» Машкова (автопортреты с Петром Кончаловским и с пароходом) это было нечто еще более «весело-несуразное». Одна из картин, согласно воспоминаниям современников, изображала «мозги критика Яблоновского» (после того как этот критик позволил себе высказаться не в пользу «Бубнового валета»[205]), другая, по словам самого художника,– «психологический портрет» М.П.Лентуловой, где «все окружающие плоскости записаны эпизодами из ее жизни»[206]. Такие же кубизированные плоскости картины «Апофеоз отечественной войны 1812 года» из собрания В.С.Семенова «записаны» (если верить Лентулову) эпизодами из войны 1812 года. Как раз с «Апофеозом» и связано было упомянутое выше происшествие на бубновалетском диспуте: один из зрителей потребовал от художника объяснения его картины, и Лентулов с веселой готовностью проделал то, на что не пошел бы ни один из завзятых кубистов: появившись наутро на выставке в амплуа уже не живописца, но «раешника» (вспомним опять о Федотове начала 1850-х годов), он разъяснил перед публикой «кубистический ребус» картины, указав на «кусок пожара Москвы», в одном из углов – на «мародеров, громящих лавки», в другом – на силуэты Александра, Наполеона на коне и т. п.[207].

Другим «опровержением» оказывалось уже собственно живописное переосмысление приемов кубизма. После того, что говорилось о Кончаловском и Машкове, нечего и объяснять, что уж Лентулову и подавно была незнакома сосредоточенная пространственная динамика кубизма. Еще более последовательно и явно, нежели Кончаловский, он использовал кубизированные живописные членения для движения не вглубь, «а вширь»: не концентрируя усилия для выявления пространственного ощущения предметов, как это делали кубисты, но экспансивно следя за их живописным распространением по плоскости. Здесь выяснялось, что художнику ближе не сурово-аскетические интонации французов (в духе которых был выполнен его «Автопортрет с женой»), но скорее более оптимистические и легкие, подобные тем, какие выступали на первый план в знаменитых «Эйфелевых башнях» Делоне, недаром прямыми «цитатами» из этого мастера звучали некоторые куски лентуловского «Апофеоза отечественной войны 1812 года».

В полотнах 1913–1915 годов не остается и следа от сосредоточенной строгости кубизма. Всей атмосферы «кубистической схимы» парижской зимы здесь словно и не бывало. Художника как будто опять «прорвало» на интенсивную и свежую краску, на те же ультрамариново-густые и розовые тона, что и в полотнах 1910 года. В «Портрете М.П.Лентуловой в синем платье» (1913, С.М.Л.) перед нами все те же осязательно-чувственные красочные составы: насыщенно-синий – платья и анилиново-розовый – чепца, и такие же алые, зеленые и желтые площадки – в лепестках и листьях цветов за спиной фигуры. Художник почти что забыл и о самой кубизации формы, лишь очень осторожно расчленив на грани

лицо и более заботясь о портретном сходстве, чем о единстве фактуры картины. В натюрморте «Самовар» (ГРМ) лентуловская кубизация гораздо ощутимее. Однако живописец, по существу, «раскладывает» не форму, но только цветовые оттенки, из-за чего полотно оказывается составленным из разноцветных полосок и треугольников по-прежнему почти «на вкус» воспринимаемых цветов. Зритель с трудом способен опознать стоящий самовар, стакан на блюдце, вазу и блюдо с фруктами, ибо его взгляд прикован к различным оттенкам «цветного сладкого», разложенного по холсту или по столу вокруг самовара,— то это размазанное розовое, то светло-или темно-лиловое, то зелено-голубое. Кульминация такого звучно-поющего и вместе с тем осязательно-вещного ощущения цвета — в наиболее кубизированном (разумеется, по-лентуловски), почти совсем беспредметном «Натюрморте с синим кувшином» (1913, ГТГ). Пожалуй, здесь можно было бы усмотреть параллель Кандинскому, если бы на месте всецело «духовного», почти «трансцендентного» цвета, присущего этому мастеру, не оказался целиком осязаемый «вещественный цвет» все тех же раскрашенных бумажных полос. Мы помним, что у Машкова картонными казались изображенные фрукты, в то время как живопись отличалась и плотностью, и весом. В «Синем кувшине» бутафорской становится, пожалуй, и сама лентуловская живопись — зеленые, розовые, красные и синие треугольники и излюбленная живописцем сладостно-звучная цветная полива ярко раскрашенных фруктов.

Основополагающий принцип лентуловских полотен 1913—1915 годов, высказывавшийся самим художником,— «цветодинамика». Архитектурные пейзажи, портреты, натюрморты пронизывает активное цветовое движение. Их формы расчленялись на легкие, словно «бегущие» цветовые лоскуты или площадки, причем эта динамика то равномерно распространялась по холстам, с чередованием сгущений и разрежений живописного ритма, то концентрировала живописные формы в центре, откуда волны движения расходились к краям полотна.

Такие пейзажи лета 1913 года, как «Дача в Кисловодске» (С.М.Л.), демонстрировали господство первого приема. Перед нами не столько пейзажное целое, сколько пейзажный фрагмент, составленный из звучных членений цветистой и легкой южной архитектуры. В картине словно и нет композиционного центра, и разноцветные — зеленые, красные, охристые — площадки стен или крыш как бы проходят перед нашим взглядом от одного до другого края картины.

Однако в большинстве работ преобладало сосредоточение живописных членений в центре. В пейзаже «Гурзуф» (1913) из собрания С.А.Шустера цветные треугольники и кубики зданий сгущены на втором, срединном плане картины, а на ближайшей к нам и на дальнем планах они разрежаются, открывая широкие массы земли, горы или неба. Еще очевиднее такое же построение в «Натюрморте с синим кувшином», в натюрморте «Розы» из собрания А.Ф.Чудновского, в некоторых портретах, подобных «Женщине с гармоникой» из собрания В.С.Семенова, и в важнейших полотнах-панно 1913—1915 годов — «Василий Блаженный» или «Звон. Колокольня Ивана Великого» (оба в ГТГ).

Сама идея «цветодинамики» оказывалась исходно связанной у Лентулова с ощущением близости живописного цвета и музыкального звука. Художник рассказывал в воспоминаниях, с каким интересом он относился в те годы к попыткам А.Н.Скрябина найти зависимость между цветовыми и музыкальными созвучиями, с тем чтобы использовать ее для «озвучивания» живописи или еще более — для «оцвечивания» музыки. Скрябин охотно консультировался со знакомыми ему живописцами, в том числе и с Лентуловым, стараясь определить не только субъективные, индивидуальные для каждого, но и объективные, то есть вполне обязательные, соответствия, и очень огорчался, когда художники не подтверждали его предположений[208]. В некоторых лентуловских холстах все это как бы непосредственно проиллюстрировано самими сюжетами. Это и «Женщина с гармоникой»,

где гармоника в центре картины — одновременно и источник звуков, и сосредоточение цветовых членений, распространяющихся затем по всему полотну. Это и «Звон. Колокольня Ивана Великого», где издаваемые колоколом звуки, подобно цветовым кругам и лучам, расходятся до краев холста. Таковы же композиции «Натюрморта с синим кувшином» и в особенности панно «Василий Блаженный» и ряда других работ. Главное в том, что в центре — например, мехах и планках гармоники — цветовые членения сгущены или сжаты, представляя как бы исходную концентрацию зеленых и густо-малиновых, лиловых и розовых граней, а затем идет широкий разлет во все стороны более легких и звучных, как бы вырвавшихся на свободу и потому набирающих силу цветов, воспринимающихся теперь уже не только «на вкус», но и «на слух».

По-настоящему примитивистскую окраску эта «цветозвукодинамика» Лентулова приобретала, пожалуй, в его больших — ненатурных — полотнах-панно. Здесь — аналогия с Ларионовым и Гончаровой, у которых средоточием примитивизма также становились, как мы помним, прежде всего ненатурные работы, вроде «Парикмахеров» или «Евангелистов». Лентулов тоже как будто обобщал в этих панно цветовые опыты портретов, натюрмортов, небольших пейзажей, давая им еще большую последовательность, почти программность.

Все дело опять в открытой гиперболизации приема, рассчитанного на коллективного зрителя и преподносимого с веселым вызовом. Отличие от натуральных холстов — в усилении впечатления «делания», «рукотворности» большой картины. Лентуловская «вещественность» цвета в работах 1909–1910 годов, похожего на «сладкую поливу», в холстах 1913–1915 годов как бы расслаивалась на самостоятельные линии, из которых натурная брала на себя скорее чисто цветовую «звучащую» сторону, в панно же, напротив, заострялось чувство «предметности», почти осязательности цветовой фактуры. Стараясь это всемерно усилить, художник вводил в такие картины то золотую или серебряную (иногда и рельефную, как это бывает на поверхностях иконных окладов) фольгу, то бронзовый порошок. Рядом с наклеенными кусками фольги цветные площадки, нанесенные масляной краской, тоже начинали казаться наклеенными, а сама картинная плоскость – рельефной. Ее надо было не только «прослушивать», но как бы и с увлечением «ощупывать» глазами. Цветодинамика в этих полотнах представала вполне «опредмеченной». Они более, чем другие изображения, казались не только «видом» тех или иных старинных сооружений, но и «делом рук» создавшего их художника. «Живописное делание» превращалось из «вмазывания мазков» в возбужденную клейку полос и узоров, золотых и серебряных звезд, а вся картина приобретала сходство с цветным бумажным изделием, распластанным на широком холсте.

Гиперболизация приема проявлялась и в чисто количественном цветовом нагнетании (особенно это относилось к любимой Лентуловым «крап-розе», которая, по словам Аксенова, «неуклонно пыталась аннексировать возможно большие территории»[209]). Цвет, переставая быть «натурным», приобретал декоративную нарядность. Одновременно он, не теряя интенсивности, делался и более легким и выразительным. По меткому замечанию того же критика, картины Лентулова оказывались «тем лучше, чем больше был их подрамок».

И, наконец, оттенок гиперболизма – в самой «способности удивляться» увлекательной красочности мотива. Подобно тому как Кончаловский и Машков умели неутомимо любоваться колоритностью вывесок или подносов, выразительностью базарных фотографий, Лентулов не менее увлеченно упивался в своих панно фольклорной красочностью старинной архитектуры. Художник улавливал какую-то действительную черту в старинных церквах и колокольнях, которые и строились когда-то «на удивление» и «на диво». Его холсты совлекали с их вида пелену равнодушной привычности, оголяя их удивляющую, головокружащую пестроту.

Рассказывая о работе художника над «Василием Блаженным», М.А.Лентулова говорила о его живом восхищении знаменитым московским храмом. Ему хотелось увидеть собор «как бы сразу отовсюду, со всех сторон». «Десятки раз ходил он кругом него, запоминал его причудливые ракурсы», стараясь «передать эту сказочность, эту безудержную фантазию формы и цвета»[210]. Сам Лентулов упоминает и об иных истоках картины, в которой «пестрые как Петрушки купола чередуются с наклеенными блестящими цветными бумагами». В ее стиле, как и в росписях для армянского бала, о которых уже говорилось[211], использованы, по его словам, и впечатления от современных турецких лубочных картинок, «которые я очень люблю и которые также подкрашены золотом и анилинами различных цветов, глубоко-зеленый, синий, цвет бирюзы и бордово-пунцовый»[212]. И в том и в другом случае речь, следовательно, шла о впечатлениях от примитивов, ибо, как уже говорилось, в раскраске «Василия Блаженного» Лентулов тоже улавливал отчетливую фольклорную ноту, а главное – и те и другие восприятия живописца восходили к примитиву «русско-азиатскому по своему духу». (Любопытно, что, записывая в 1930-е годы свои «Воспоминания», Лентулов целиком присоединился к тому, что Гончарова говорила еще в 1910-х годах: по его словам, французское и русское новое искусство имело «общее веяние, одновременно и адекватно питавшееся соками искусства Востока (Китая и Японии), по существу, более близкого психике русских художников с примесью азиатской крови»[213].)

Великолепное лентуловское панно «Василий Блаженный» – и впрямь что-то среднее между диковинным «азиатским» городом и экзотическим огородом. Ее архитектура пестра, бесконечна, растительна. Над хаосом ее форм увлеченно бьется живописная забота художника: вот он клеит на синие главы золотые бумажные звезды, вот подписывает узоры на стеснившихся витых колонках. Ему хочется передать не только «причудливые ракурсы» собора, но и движения теней, падающих на «заросли глав» (слова И.Аксенова). Формы этой картины напряженно сгущаются в центре (еще в большей мере, чем в «Натюрморте с синим кувшином» или в «Женщине с гармоникой»). В ее середине – непролазные джунгли цветных лоскутов и наклеенных звезд, стебли витых колонок и зеленая ботва закомар. Однако к краям – просторнее и светлее. Внизу – это пилоны в основании здания, а наверху разлетаются в стороны широкие плоскости неба – густо-черного, синего и голубого.

В картинах, подобных «Василию Блаженному», у Лентулова вырабатывался взгляд на окружающий мир, аналогичный тому, который мы отмечали в натюрмортах Машкова или портретах Кончаловского. Мы помним, что Кончаловский смотрел на своих персонажей как бы «сквозь призму» ярмарочной фотографии, перенося на них ее застылость или фронтальность, что Машков воспринимал предметы из натюрмортов тоже как бы «глазами подносной росписи» или симметричных вывесочных композиций. Лентулов глядел на реальный архитектурный пейзаж «глазами архитектурного примитива», распространяя на окружающий ландшафт ту самую «располосованность», кружащую голову пестроту, какие он находил в старинных церквах и колокольнях. В «Василии Блаженном» ликующее столпотворение красок захватывает не только членения храма, но и такие же располосованные небеса, которые оказываются либо декорацией, либо занавесом, на фоне которого и движутся и спорят как будто сгрудившиеся к центру формы. Вернее же, что плоскости собора и неба – одного и того же живописного состава. Художник или видит, или, вернее, «хочет видеть» в формах излюбленной им старинной архитектуры чуть ли не все, что попадает в поле его зрения. Ведь нечто очень близкое можно было бы усмотреть и в натюрморте «Самовар», где полосатый самовар уподоблен собору с уходящим под обрез картины куполом, а фон расцвечен такими же синими полосами, что и небо в «Василии Блаженном».

Но еще убедительнее подобное восприятие городского пейзажа в картине «Москва-Москва» (1913, ГТГ), как называл ее сам художник,– работе, которая,

по его словам, «прошла ‹...› гвоздем» московской художественной жизни сезона 1913–1914 года. Ту роль, какую в архитектурных пейзажах Парижа у Делоне играла Эйфелева башня, выполняли у Лентулова «Иван Великий», «Красные ворота», «Василий Блаженный». Их формы настолько распространяются здесь на всю панораму, что среди них почти исчезают стены и крыши столь многочисленных в Москве доходных домов. Художник недаром назвал этот пейзаж «синтетическим». «Москва-Москва» «сорока сороков» церквей и церковок стала для мастера еще одним олицетворением фольклорного целого, за которым угадывается и образ какой-то более широкой, словно вселенской целостности. А основа синтеза – не только в формах, но и в красках старинных сооружений, в багровых красках «Красных ворот», поддержанных таким же багровым небом.

По сравнению с «Василием Блаженным» в «Москве» появились и некоторые новые оттенки. Сквозь «синтетическую фольклорность» в ней пробиваются и ощущения нового урбанизма, почти планетарности,– с выражением напряжения в самой стесненности бесчисленных «толпящихся» граней. В отборе красок уже нет ликования предыдущей картины. Стоит посмотреть, как много в этой работе, по сравнению с другими лентуловскими холстами, сгущенно-черных экспрессивных акцентов, соседствующих с открыто красными, зелеными, желтыми.

И все же «Москва»,– пожалуй, вершина лентуловского примитивистского гиперболизма, а вместе и средоточие всей бубнововалетской «стихии зрелищного энтузиазма». Основное настроение картины – азарт и дерзость глаза, продирающегося сквозь хаос членений и красок. Глаз бьется в сгущениях цвета, вырываясь к движущимся площадкам церквей и стен, охватывая и овладевая всем зрелищем сразу. Кажется, что сама «энергия смотрения» и создает эти сгущения граней, разбрасывает и передвигает на холсте серебряные и густо-малиновые формы.

А одновременно это и вершина лентуловской «цветодинамики». Движение на полотне принадлежит уже не к центробежному, но к «панорамному» типу (к которому принадлежала и динамика «Дачи в Кисловодске»). Если «Василия Блаженного» можно рассматривать как приближенный фрагмент композиции «Москвы», то саму «Москву» – как фрагмент панорамы, где движение продолжится и вправо и влево от краев полотна. Развитие цвета идет не от центра к периферии, но от одного до другого обреза картины. Как будто бы тени облаков проползают по лоскутам распростертого города, где подле Красных ворот, подобно багровым пожарищам, сгущаются темно-малиновые пятна, среди которых словно мелькают и угольные головешки, затем бегут на свету зеленые или белые ярлыки домов, за которыми опять наступают сгущенно-малиновые потемки.

Картины 1914–1915 годов – панно «У моря», «Звон» и «Нижний Новгород» – во многом уже переходили за эту вершину. Кое в чем они еще остаются в пределах примитивизма, однако другими сторонами как бы уже ориентированы в будущее, предвосхищая работы второй половины десятилетия. Постепенно спадает фольклорный энтузиазм, и рядом с задачами, характерными для 1913 года, появляются уже и новые, весьма определенно изменяющие всю направленность лентуловского искусства.

Пожалуй, только «Автопортрет» 1915 года (ГТГ) в значительной мере еще повернут к примитивистской эпохе. Его, как и «Москву», можно было бы сделать либо эпиграфом, либо, вернее, эпилогом к той недолгой живописной эпохе, которая прошла перед нами в «солдатах» Ларионова, в фигурах ярмарочных портретов и подносах Кончаловского и Машкова, в архитектурной зрелищности Лентулова. Эта картина как бы суммировала все различные эмоциональные тяготения примитивистов, соединив их в одно своеобразное целое. На выставке 1915 года Лентулов назвал своего героя «Le grand peintre», насмешливо пародируя портреты

великих художников прошлого, вплоть до прославленного автопортрета Ван Дейка. А орудием пародирования, как и в портрете «Дамы с фазанами» Машкова, явилась эстетика ярмарочного портрета, ибо Лентулов, как уже говорилось, изобразил себя в виде балаганного богатыря-зазывалы, гордо подбоченившегося и нарядно одетого. Но тем самым фигура ярмарочного артиста как бы возводилась в ранг «великого художника»! И Лентулов много сделал, чтобы возвеличить и приподнять своего персонажа. Его румяная маска-лицо «продета в отверстие декорации», на которой широко намалевана фигура «русского молодца» в богатом кафтане, в окружении полос и звезд, наклеек и узоров из золота. В портрете использовано многое из того, что было найдено в больших картинах 1913 года. Художник как бы еще раз взглянул на свою — на этот случай уже человеческую — натуру «глазами» пестроцветных узоров «Василия Блаженного». Вокруг румяного лица своего героя устроил подобие «широкополого нимба»[214], а над его плечом изогнул полосу густого ультрамарина с наведенными золотыми звездами, какие бывают на куполах соборов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перед нами прошли самые яркие творческие эпизоды московского примитивистского движения рубежа 1900-х и 1910-х годов. Мы видим, что его кульминация приходилась на экспозицию «Бубновый валет» 1910 года. Несколько предшествующих лет художники-примитивисты формировались, как бы готовились к этой кульминации, а в следующие за ней годы движение постепенно ослабевало и выдыхалось.

Мы уже говорили, что развитие примитивизма было лишь частью более широкого тяготения русского искусства к «художественному синтезу». И вот, легко убедиться, что с середины 1910-х годов начинало идти на спад и то движение к монументализму, на которое мы ссылались в введении и которое ярко окрашивало предшествующие годы – от Врубеля и Мусатова до П.Кузнецова и Петрова-Водкина. Кузнецову уже не удаются во второй половине 1900-х годов столь органические решения на путях «устремлений станковой живописи к фреске», какие достигались в «Киргизской сюите» начала 1910-х годов, и такова же участь Петрова-Водкина, который после «Красного коня» 1912 года идет ко все более живым и одушевленным, однако целиком фрагментарным и уж никак не монументальным решениям[215]. И совершенно такое же, если не более сильное, разочарование охватывает сторонников утопии «площадного действа». Уже в 1914 году подобная атмосфера почти целиком выветривается и на бубнововалетских и на ларионовских экспозициях. Способности воспринимать неподготовленную, а нередко и предубежденную московскую публику в качестве веселой толпы «балагана» и «торжища» не могло, разумеется, хватить надолго, и после экспозиций 1910–1912 годов движение у большинства из его представителей неудержимо пошло под уклон. Лентулов задним числом вспоминал о своем решительном отходе от тех настроений, в которых было слишком много «от улицы»[216], а Ларионов, характеризуя свои намерения устроителя дискуссии 1913 года, уже тогда говорил, что, «присмотревшись к опыту ‹...› «Бубнового валета», мы решили ни в каком случае не становиться на плоскость балагана и скандала»[217]. Выше уже цитировались призывы Бенуа к бубнововалетцам на выставке того же 1913 года покинуть «торжище», «уйти каждому к себе в дом», «успокоиться и задуматься» – развитие искусства показало, что его пожеланиям суждено было осуществиться в самое ближайшее время.

Но что же пришло на смену устремлениям «к храму» или «к балагану»? Дальнейшие пути интересующих нас мастеров показали, что наиболее характерным было как раз возвращение каждого «к себе в дом», то есть в уединенную работу

в индивидуальной мастерской. Однако «уединенные мастерские» 1910-х, а отчасти еще и 1920-х годов были уже не теми мастерскими, какие знали предшествующие годы. Вдобавок, рядом с этим новым «контекстом мастерской», об особенностях которого мы еще скажем, могли намечаться и некоторые иные — реальные или мыслимые — формы бытования искусства в общественной среде. Это могла быть и традиционная ориентация станковой живописи на мир театра, со всеми исходящими оттуда творческими флюидами, а с другой стороны, и некоторые новые тенденции «сближения искусства с улицей», уже совсем непохожие на былые идеалы «площадного живописного действа».

Проследим развитие наших художников на протяжении нескольких последующих лет. Это даст нам возможность отчетливее осознать то место, какое занимал в искусстве каждого из них недолгий примитивистский период. Если уже и в годы примитивизма художники развивались очень несхожими путями, то в последующее время их дороги еще более расходились. В особенности разошлись пути собственно бубнововалетцев — Кончаловского, Машкова, Лентулова, с одной стороны, и Ларионова и Гончаровой — с другой,— между ними уже в середине 1910-х годов, казалось, и не было ничего существенно общего.

* * *

У Лентулова живописные импульсы, сменившие примитивизм, шли во многом как раз от театральной декорации. В 1914 году он сделал эскиз к оставшейся неосуществленной постановке трагедии «Владимир Маяковский» (местонахождение неизвестно). Судя по воспроизведению в сборнике «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915), он развивал в нем ту линию, которая определилась в располосованном небе «Василия Блаженного», протянув над площадью перед Большим театром дуги цветных полотнищ с сияющими на них золотыми звездами. «Над городом пылала разноцветная радуга, которая должна была освещаться цветными прожекторами и придавать сцене фантастический характер»[218],— читаем в воспоминаниях М.А.Лентуловой. В эскизе впервые почувствовано немало такого, что немедленно перешло и в станковые произведения мастера. Прежде всего, изменился предмет изображения: если «Василий Блаженный» или «Москва» воспроизводили все же пейзаж реального города, то эскиз к «Владимиру Маяковскому» изображает *не что иное, как будущую декорацию, сооруженную из крашеных выгородок и полотен.*

Уже очень скоро, в 1915 году, Лентулов написал две станковые вещи, где стала отчетливо ощутимой именно такая смена предмета. «Небозвон» из Ярославского музея — прямой парафраз эскиза к «Владимиру Маяковскому». Вместо Большого театра — Иван Великий среди других московских барабанов и луковиц, а наверху не голубое полотнище с желтыми звездами, а разноцветные радуги, пересекающие малиновое и зеленое небо. Воспроизведен не город, а декорация, развернутая параллельно сценической рампе как занавес или как задник и воспринимаемая из зрительного зала. А главное — уже не наклеенные цветные или серебряные бумаги передают «столпотворение» реального города, как в «Василии Блаженном», а, так сказать, «реальная живопись», то есть живопись с помощью кистей и красок передает откровенно бумажные сооружения.

Другое полотно, достаточно близкое «Небозвону»,— «Нижний Новгород» (ГТГ), в котором облегченные розовые, желтые или фиолетовые архитектурные выгородки плоско надстроены над таким же плоским зеленым холмом. Открывается вид на реку и небо, которые залиты типично лентуловскими малиновой и зеленой, синей и желтой, а среди них, как и в «Небозвоне», угадываются окружья радуги. Некоторые из архитектурных мотивов тех лет как бы состоят из плоских декораций, способных заслонять одна другую. В картине «Кипарисы. Замок в Алупке» (1916, ГТГ) плоские картонажи дома с пунцовой крышей или такие же плоские густо-зеленые языки кипарисов загораживают пейзажный задник. На другом холсте — «У Иверской» (1916, ГТГ) — часовня похожа на театральный кар-

тонный макет, куда введены еще и наклеенные тряпичные фигурки – участники будущего театрального представления.

Во всех этих работах внимание как бы переносилось с холста на мотив. Если в «Василии Блаженном» теснящиеся и движущиеся цветные площадки или звезды *украшали саму картину*, то в панно «У моря» (1915, ГТГ) художник стремится *украсить скорее изображенных женщин*. Куски плиссированного шелка или нити бисера наклеивались не для того, чтобы подчеркнуть рукотворность картины, но чтобы усилить чувственное разнообразие «фауны» – коней и рыб, собак или полураздетых женщин. Натура осознана во многом как бутафорская. Собаки, кони и рыбы переданы плоскими силуэтами. И не менее бутафорскими кажутся и обнаженные колени и плечи женщин, отмеченные мазками то золотой, то серебряной краски.

Большое панно «Страстной монастырь» (1917, ГТГ),– пожалуй, вершина того, чего мог добиться художник, идя по пути театрализации самой изображенной натуры. Из-за нижнего края картины выступают фигуры прохожих – как будто ряженые, одетые в цветные бумаги и тряпки. Одной из таких фигур предстает и темный памятник Пушкину – картонный плоский силуэт, надвигающийся слева на живописный задник с собором. Но подлинный центр панно – самый собор на заднике. Его высокие главы похожи на завернутых в ситцы «ряженых женщин», а стена образована из алого шелка – основное «цветовое событие» картины. Везде господствуют будоражащие центробежные силы, отбрасывающие влево темные массы памятника и книзу – театрально-гротескные мазки прохожих; купола с золотыми крестами и звездами вонзаются в легкие небеса, а в середине – подобно эпицентру взрыва – рдяным шелком разгораются алые стены, как будто подсвеченные театральным светом.

Основное отличие от панно 1913 года в том, что на *смену динамике живописи приходит динамичная легкость театрализованного мотива*. Динамика живописи спадала уже и в «Звоне» 1915 года, который, казалось бы, примыкает к традиции более ранних больших панно. Еще и здесь расклеены золотые звезды и волнистые бумажные узоры, однако самый темп «живописного делания» уже начинает ощутимо стихать. В картине уже нет того «толпящегося» взволнованного движения, какое в «Василии Блаженном» или «Москве» рождалось одушевлением глаза и рук работающего художника. Лоскуты и изгибающиеся барабаны колокольни-игрушки кажутся спроецированными на более спокойный полосатый занавес с радиально расходящимися разноцветными лучами. Лентулова по-прежнему волнует передача музыкального звука, однако она осуществлена уже не метафорически, волнами «движущейся живописи», как раньше, но скорее иллюстративно, ибо, как объяснял художник, вокруг колокольни «расходятся волнообразные плоскости, передающие чувства звука-гула, а повторяемые отдельные формы композиции в виде натянутых стрел создают впечатление органа или гигантских гуслей»[219].

Перед нами уже не зрелище «делающейся живописи», в котором мы можем участвовать всеми нашими чувствами, но скорее сценическое зрелище, которое мы только созерцаем. На картине не только декорация для спектакля, но как будто и сам спектакль, где движение от живописи уже целиком перешло к натуре. Есть задник и наложенные на него архитектурные выгородки, действующее лицо – звонарь – и разносящиеся от его колокола звуки и, наконец, сосредоточенные в центре цветные круги – следы направленных на декорацию световых лучей.

Эти лучи происходили у Лентулова от тех самых цветных прожекторов, которыми должны были освещаться полотна-радуги в декорации к «Владимиру Маяковскому». Почти тогда же, в 1914 году, такие круги перекочевали и в станковые вещи. Они были уже и в «Нижнем Новгороде», где на плоскость зеленого косогора как бы накладывались извне спроецированные сферы, дающие мастеру возможности дополнительных цветовых градаций. И они же определили стилистику «Автопортрета» 1915 года, где «живописное делание» – наклеивание поло-

сок и звезд – протекает спокойно и мерно, а цветовое разнообразие зависит от закругленных линий, пересекающих изображение и видимо меняющих краски фигуры и фона. Попадая в эти лучи, золотистые краски кафтана превращаются в золотисто-красные, а фигура отбрасывает на задник цветные тени, как будто удваивающие ее очертания.

В особенности распространились такие спроецированные на изображения конфигурации в многочисленных акварелях 1916–1917 годов, передающих архитектурные пейзажи Москвы или Крыма. Лентулова привлекают теперь скорее фрагменты барабанов и глав лиловых и розовых церквей XVII века. Они для него настолько же экзотичны и «пряничны», как и цветущие декоративной, чуть разнеженной яркостью дворцы и беседки Крыма, те кипарисы и минареты, которые один из критиков назвал на лентуловских акварелях «сладостями восточного базара»[220]. Любопытно, что в иных из этих акварелей («Церковь», С.М.Л.) на изображение «спроецированы» уже не круги, а неправильные прямоугольники, пересекающие формы барабанов и луковиц. Этот прием как бы уже «забыл» о своем происхождении от округлого прожекторного пятна, скользящего по крашеной декорации. Однако роль его остается прежней – создать еще более богатые пересечения линий и изменения цвета, а главное – распластать на бумажном листе бутафорски-бумажные формы, состоящие из одинаково ровных карандашных штрихов и прозрачных анилиновых долек лилового и розового тона.

Апогей увлечения бумажно-бутафорскими и вместе с тем празднично-легкими архитектурными мотивами падал у Лентулова на 1917–1919 годы. Приподнятая общественная обстановка революционных лет как бы непосредственно проникала тогда в мастерские бубнововалетцев, сообщая их живописи одушевление, ощущение особой бесплотности, как будто развеществления изображенной натуры. Подобные настроения пронизывали у Лентулова стилистически очень разные работы, одни из которых развивали живописные искания 1916–1917 годов, а другие вступали уже в новый живописный период.

Архитектурные пейзажи новоиерусалимского цикла 1917 года как бы вбирали в себя ту плоскостную легкость, какая была качеством лилово-розовых акварелей предшествующих лет. Таковы и «Церкви», и «Архиерейский дворик в Новом Иерусалиме» (оба в ГРМ) . Повторим, что если «Василий Блаженный» казался у Лентулова «рукодельной» картиной, то «Иерусалимский дворик» – изображением не менее «рукодельного» и бутафорского города из цветной бумаги. Кривизна и перекосы его форм – перекосы, идущие уже не от кубистического канона, но от кривизны церквей и келий, построенных из «вкривь и вкось» нагороженной, пестро окрашенной и легкой бумаги. Лентулов с неподдельным увлечением разбирается кистью в веселом беспорядке шатров и крыш, добавляя туда еще и настоящего «цветового веселья». Последнее – не только от лиловых теней, отбрасываемых главами на крыши, но и от утрировки природных красок натуры: чего стоят соотношения с небесной голубизной зеленых и розовых красок декорации или горящего наверху оранжевого бумажного фонарика-луковицы.

К архитектурным пейзажам близки по манере и некоторые непейзажные полотна, подобные «Женскому портрету» (актриса О.В.Гзовская, 1918) из пензенского музея, «Портрету дочери с детскими рисунками» (1918–1919, СМЛ) и другим. В «Женском портрете» – та же живописная освобожденность, которая была, как мы увидим, свойственна в те годы и некоторым другим бубнововалетцам – Кончаловскому, Машкову. В своем ощущении свободы, убыстренного живописного темпа Лентулов шел здесь еще дальше новоиерусалимских пейзажей: если там «цветная бумага» архитектурных декораций еще обладала какой-то предметностью, то облегченность зелено-синих площадок или штрихов, нанесенных словно летящей рукой и жидкой краской, воспринимаешь в «Женском портрете» как совершенно бесплотную.

А в 1918–1919 годах подобной же легкостью будут отмечены и произведения недолгого сезаннистско-кубистического этапа, продолжавшегося у Лентулова

вплоть до начала 20-х годов. В пейзажах 1918 года, подобных «Красному мосту» из собрания В.С.Семенова, преобладает цветовая невесомость натуры. Интересно, что, выбирая в таких пейзажах мотивы, аналогичные сезанновским мотивам скорее 1880-х годов, Лентулов обращался к манере Сезанна последнего этапа. (Заметим, что то же происходило на рубеже 1910-х и 1920-х годов и у Кончаловского.) В таких холстах как будто возрождалась «цветодинамика» начала десятилетия, хотя уже и не в рамках коллективной фольклорной эмоции, но на основе вполне персонального внутреннего одушевления, вполне непосредственно отвечающего атмосфере подъема за стенами мастерской. Характерно, что в более поздних пейзажах, посвященных стенам Троице-Сергиевой лавры и высящимся на их фоне деревьям (1920–1921), подобная легкость уже почти исчезла, сменяясь более весомыми и глухими, хотя и по-прежнему картонными, формами и более обобщенными кирпично-красными, зелеными и серыми красками.

Но в «Портрете А.С.Хохловой» (1919, ГТГ) приподнятое одушевление пронизывало еще и эти глуховатые, коричнево-охристые, «сезаннистские» картонажи. Все огромное парадное полотно навевает ощущение движения – не только в грациозной легкости позы модели, но и в подвижности словно взлетающих, ломких градаций платья, виолончели, мебели. Повсюду разбросаны узорные, почти «рокайльные» формы – вариации форм виолончельного грифа. По радостному скоплению плоскостей, бесконечно повторяющихся благодаря еще и отражениям в зеркале, портрет может быть отнесен к наиболее экспансивным произведениям конца десятилетия, заставляющим вспомнить такие же экспансивные работы Лентулова, созданные в годы его раннего, бубнововалетского этапа.

Другие «валеты» развивались тогда иными путями. Ни Кончаловский, ни Машков (ни тем более Куприн или Фальк, творчество которых останется за рамками нашей темы) не обнаруживали никаких тяготений к театрализации станковых полотен, хотя перед каждым из них, как и перед Лентуловым, стояла профессионально захватывающая задача прояснения отношений между живописью и натурой. Мы увидим, что на рубеже 1910-х и 1920-х годов веяния окружающего мира активно вторгались в мастерские и этих художников, однако результаты таких вторжений оставались всецело в станковых рамках. В середине же 1910-х годов станковые задачи приобретали у них вполне самодовлеющий и вместе с тем очень углубленный характер, демонстрируя настойчивый путь бубнововалетской традиции к овладению сезаннизмом, а то и самим Сезанном.

У Кончаловского соприкосновения с Сезанном начались уже с 1912 года. Выше говорилось, что от общих основ сезаннистской традиции живописец постепенно переходил ко все более близкому соприкосновению с индивидуальными приемами французского мастера. Да и в сезаннизме 1910-х годов следует различать у Кончаловского две несхожие полосы: в период с 1912 по 1916 год Кончаловскому могло, возможно, показаться, что он достиг определенного равновесия между натурой и живописью, однако следующие, 1917–1919, годы отчетливо показали, что это равновесие надо непрерывно завоевывать заново на непрестанно изменяющейся вместе со временем духовной основе.

Уже в 1912–1913 годах, одновременно с пейзажами, вроде «Кассиса», или натюрмортами, подобными «Сухим краскам» или «Печке», появляются произведения совершенно иного эмоционального строя. В них явно снижается примитивистский напор или характерная дерзость натуры, а вместо них возникает, поначалу еще достаточно робкое, даже несколько «школьное», усвоение сезаннистской традиции, с обязательным для этой традиции стереотипом приемов. Для П.П.Муратова оно прежде всего соединялось с рождением у художника «пространственности» и «формы», с отысканием «глубины» и «планов», давшим себя знать впервые в «сиенском» портрете и, очевидно, сменившим плоскостные задания «Якулова» и семейного «черного» портрета. В пейзаже «Сиена. Площадь Синьории» (ГТГ) художник сохраняет, по существу, еще достаточно плоскую композицию, располагая ярусами приподнятый «позем» картины и вытянутые,

как забор, дома; здесь почти полностью устранено впечатление переднего плана, а с помощью полосок на мостовой образовано нечто вроде обратной перспективы, приближающей эти дома к холсту. Совсем иное в пейзажах «Дорога» из Костромского музея и еще более «Кассис. Корабли» (С.К.), где первый план не только не устранен, но со всей решительностью подчеркнут линией набережной и тумбой, второй – фиолетово-зеленая вода и корабли на ней, а третий – вереница домов противоположной стороны и, как у Сезанна, приподнятый холмистый горизонт вдали.

И совершенно такие же перемены – в натюрмортах этой поры. Достаточно сравнить композицию «Натюрморта с красным подносом» 1910 года и «Натюрморта с красным подносом и картонкой от шляпы» 1912-го, чтобы убедиться в огромном различии в подходе как раз к глубине изображения. Если в первой работе поднос занимал почти все поле картины, отделенной от зрителя узкой полоской с овощами, то во второй – он образует всего лишь глубинный третий план или задник, перед которым, как у Сезанна, располагается второй – поверхность стола с предметами, и еще ближе – передний обрез стола, расположенного строго параллельно холсту.

«Натюрморт с красным подносом» 1912 года, своим демонстративным цветом, мотивом подноса или «пересчетом предметов» еще принадлежавший периоду примитивизма, в других отношениях сделался вообще как бы неким эталоном целой группы «школьно-сезаннистских» натюрмортов Кончаловского. Основными героями этих постановок становились уже не подносы, но белые вазы и плоды – вообще не плоские, а объемные предметы, посуда, столы и скатерти (как того и требовала сезаннистская традиция). Кончаловский располагал эти предметы ближе к центру, выделяя их цветом, для чего сосредоточивал здесь свои излюбленные зеленую, красную и белую «глины», и распределяя вокруг – как неизменные цвета периферии – гораздо более приглушенные фиолетовую и коричневую (так, кстати, были построены по цвету и «Сухие краски»). Выделение центра давало преобладание предметной глубине перед поверхностью картины, внимание, как у Сезанна, сосредоточивалось на расставленных на столе предметах, воспринимаемых глазами не стоящего, но сидящего перед столом человека. Поверхность стола благодаря позиции зрителя отчетливо уходит в глубину, и это ощущение особенно усиливается расчленением элементарно-обозримых планов.

Присматриваясь к работам Кончаловского середины десятилетия, нетрудно заметить, что пространство картины (то есть тот сезаннистский эффект, о котором мы уже говорили подробно, когда расположенные в глубине предметы, благодаря своей конфигурации или цвету, как бы двигаются навстречу глазу, а расположенные ближе – напротив, уходят в глубину) разрабатывалось здесь достаточно вяло. Пространственные ощущения на долгое время оставались у мастера аморфными и элементарными, захватывая, пожалуй, лишь основные цветовые массы. В том же «Натюрморте с красным подносом», в «Хлебах» из Амстердамского музея, в «Натюрморте с посудой» из Еревана очертания предметов приближают близкое и удаляют далекое. И то же можно увидеть в некоторых вещах 1913 года, подобных упомянутому пейзажу «Кассис. Корабли», где на зрителя достаточно ощутимо выдвигаются лишь теплоохристые массы домов, тогда как конфигурации набережной, границы стен и линии горизонта опять подчеркивают, а не «опровергают», как у Сезанна, реальное расположение планов.

Зато сезаннистская живописная кладка, то есть живое, ритмически-мерное движение кисти, приковывала все внимание художника. Выше уже говорилось, что, идя по стопам Сезанна, бубнововалетцы не ставили себе целью воспроизведение действительного цвета и материала предметов, как это было у старых мастеров, но заменяли их фактурой и плотью мазка, цветом и сочностью краски. При этом соотношение «вещественности» натуры и «вещественности» живописи (по терминологии Муратова) менялось у этих художников в разные периоды их разви-

тия. Мы видели выше, что у Машкова 1909–1912 годов живописная кладка брала на себя как бы всю меру материальности и плотности, оставляя за натурой значение ярко окрашенных картонажей, что у Кончаловского в работах, подобных «Сухим краскам» или «Печке», как бы возникало противостояние, если не противоборство, напора натуры и натиска живописи, а в холстах, подобных «Сиене» или «Сан-Джиминиано»,– скорее *«отождествление» плоти натуры и плоти живописи*, достигаемое нередко на уровне тех «земель» или «глин», из которых складывались сиенские холмы и которые мастер смешивал на своей палитре.

Могли отождествляться и другие «стихии», например, упругое «тесто» красочной кладки и не менее крутое «тесто» натуры. Муратов считал, что в амстердамских «Хлебах» воздействует на нас «не краска, но самое вещество хлеба, воссозданное со всей убедительностью признаков, определяющих существование его в действительности»[221]. Вернее же говорить о предельно тесном метафорическом сближении, где красочные массы, подражая мотиву, остаются все же самими собой. В «Хлебах на зеленом» (ГТГ) подобное ощущение особенно убеждает. Принадлежа по своей композиции еще к типично вывесочному натюрморту, картина относится уже к новому периоду своей крутой и мощной лепкой. Перед нами и здесь, вопреки убеждению Муратова, «вещество» не хлеба, а краски (не так, как это бывало в натюрмортах XVII века, где ощущалась сама фактура завивающейся кожуры лимона), но это «вещество» опять великолепно «подражает» природе материала натуры. Присматриваясь ближе, мы замечаем, впрочем, что и здесь сохраняется та самая противоположность между неподвижностью мотива и движением кисти, о которой подробно говорилось в третьей главе. Легко убедиться, что живописец имеет в виду не столько рыхлое расплывающееся тесто хлеба, сколько те корки, в которых это тесто должно было отвердеть, точно так, как и глины сиенских холмов представали у него окаменевшими глинами, навеки обретшими свою иссушенную, хотя и упорную крепь. *Лишь отталкиваясь от такой отвердевшей основы натуры, и могло развернуться у Кончаловского-бубнововалетца пластически вязкое «тесто живописи».* Доставляет бодрящее удовольствие смотреть, как напитанная сдобной охрой кисть проталкивает желтую пасту в промежутках между синими мазками поливы, как она туго и липко поворачивается на месте, иссякая краской, но еще успевая захватить телесную округлость баранки. Непревзойденный никем в упрямой преданности работе, в количестве производимых холстов, Кончаловский и в самом деле являл в ту пору заражающее зрелище «работающего мастерового», ни одно движение которого не пропадает даром – все споро, ладно, экономно и сильно.

Однако ближе к 1915–1916 годам подобное отождествление живописи с натурой нередко заводило Кончаловского в тупик. Тугая «вещественность» натуры подчас как бы подчиняла и сковывала у него живописное движение, живописный слой становился скупым и косным, предметы – глинистыми, а складки – почти деревянными. Во многих работах художник приходил к как будто нарочитому ограничению красок, когда тугие и «заскорузлые» земли придавали фактуре картины однообразно-кроющую поверхность (в этом сказывался, по-видимому, и нарочитый аскетизм, внушаемый распространившимся кубизмом, как правило, тяготевшим в выборе красок к коричнево-бурой, зеленой и серой). В 1913–1915 годах Кончаловский писал в этих почти что затверженных красках и такие произведения, какие, казалось бы, требовали более свободно-декоративного цветового размаха,– эскизы декораций к «Дон-Жуану» из Бахрушинского музея или эскиз ковра «Бова-Королевич» (С.К.), где в дополнение все к той же кубистической триаде появились фиолетовая и красная, не устраняя, однако, везде одинакового ощущения «осадисто-глинистого» и тяжелого красочного слоя. Тем более этой манерой отличались типовые натюрморты, подобные «Натюрморту с фруктами» (1915) из Ереванского музея, или портреты, вроде «Портрета С.П.Кончаловской с дочерью» (1916, ГРМ), где как будто по инерции, уже без былого азарта и напора, применена все та же схема мещанской фотографии.

Художнику удалось освободиться от подобных сковывающих приемов лишь в 1917—1918 годах. Первым свидетельством этого П.П.Муратов считал знаменитую «Агаву» (1916, ГТГ). По его словам, «после сосредоточенной одноцветности» натюрмортов, отмечающих период «искания формы», Кончаловского «вновь неудержимо тянет к цветным богатствам», а от завоеваний «основной вещественности» — «к осуществлению всего вещественного многообразия»[222]. Многое из этого действительно налицо в «Агаве», хотя она кажется все же недостаточно цельной, говоря скорее еще только о переходе к манере 1917—1918 годов. Картина в целом исполнена еще вполне традиционно, со столом, повернутым параллельно холсту, с зеленой, красной и белой красками, сосредоточенными в центре изображения, и более приглушенными коричневой, лиловой и серой по краям, почти везде традиционна и кладка, укрывающая и стол и фон, горшок и синюю чашку по-прежнему «косным» слоем. Однако краски ожили и осветились, в зеленых листьях, как будто надломленных и бьющихся, проснулась былая энергия, а в живописи коробки от табака или желтой рекламы неожиданно появились и приемы кубизма.

В 1917—1919 годах у Кончаловского опять заметно растет самый темп живописной работы. Однако это был уже не примитивистский напор, характерный для холстов начала десятилетия, но скорее своеобразная скоропись, уподоблявшая живописание маслом торопливому подмалевку или наброску карандашом. Поднимающееся за стенами мастерской общественное возбуждение как будто толкало художника под руку, заставляя его работать с лихорадочным нетерпением. Теперь как бы снова разрушается уже найденное было единство вещества натуры и состава живописи. Ведь не всякая натура была пригодна для скользящей и хлесткой скорописи. Иной раз эта «спешащая» кисть как бы сковывалась и вязла, как это было, например, в таких холстах 1917—1918 годов, как «Натурщица в кресле» (ГРМ) или «Натурщица у печки» (ГТГ). Кончаловский здесь не лепит объемы, но только набрасывает и схватывает их важнейшие направления и массы, его кисть едва поспевает в движении от холста к палитре и обратно, намечая все той же охрой, коричневой или сажей дугу груди или живота, штрихи бедра и рук и совершенно смазывая лицо. Очевидно, однако, что вся эта скоропись действительно «тонет» у мастера в расплывающемся «тесте тел». Совершенно неясно к тому же, зачем понадобилось художнику соединить в одной из этих картин набросок фигуры, поставленной в неустойчивую и непродолжительную позу, с изображением устойчивой обстановки мастерской со все той же железной печкой и трубой. Не случайно гораздо выразительнее стремительные карандашные наброски к обеим композициям (С.К.), необычайно энергичные, напористые и цельные.

Кончаловскому не сразу удавалось преодолеть это противоречие и обрести основу для нового единства натуры и живописи. В «Натюрморте с самоваром» (ГРМ) такая же скоропись приводила к совершенной запутанности изображения, в «Сомбреро» (ГРМ) она как будто сдавливалась и стеснялась по-прежнему косным цветом. Пожалуй, лишь в «Натюрморте на круглом столе» (1917) из частного собрания за рубежом такой скорописной манере ответила большая звучность красок да большая свобода расположения предметов, разложенных уже не на квадратном, но на круглом столе, с такими же закругленными линиями, как линии кувшина и чашки, груши и калача.

Но одновременно у художника начала появляться и другая натура, которая должна была по-новому соответствовать зародившемуся новому темпу живописи. В тех же 1916—1918 годах Кончаловский исполнил несколько натюрмортов с хрусталем (С.К., собрание Муратовых в Москве и частное собрание в Париже). Интересу к подобной натуре способствовало и то обстоятельство, что рядом с «торопящимся» штрихом у мастера появились тогда и кубистические сдвиги, осознанные как следствие все той же неоконченности, эскизной быстроты работы. «Хрусталь» из коллекции Муратовых — вершина такого «эскизного кубизма» 1917 года. Перед нами словно натюрморт-набросок, привлекающий почти импрессио-

нистической фиксацией впечатления от прозрачных граней хрусталя или показывающий двумя отрывистыми дугами, как возносится кверху черная бутылка. Кубистические загибы или срезы лишь развертывают здесь воодушевляющую картину афористически-краткой и сжатой работы, позволяя создать немногими пятнами на белом фоне вещь легкую и радостную, утреннюю и светлую.

И уже окончательный апогей одушевленно-быстрой манеры этого времени — знаменитая картина «Скрипач. Портрет Г.Ф.Ромашкова» (1918, ГТГ), где натурой оказался уже не хрусталь и даже не облик играющего на скрипке человека, но как бы сама эта игра на скрипке. Поразительна эволюция, проделанная Кончаловским от натюрмортов 1914–1915 годов до «Скрипача». Здесь поистине не осталось и намека ни на что материальное и тяжкое, стремительный темп живописной работы как бы полностью слился с духовным подъемом изображенного музыканта. Картина целиком состоит из штрихов и пересечений; подчеркивания и акценты серым по светло-зеленому фону должны создавать атмосферу движения и вибрации. Перед нами уже не то наивное изображение «гула» симметрично расходящимися полосами и кругами, как это было в лентуловском «Звоне», но как бы действительное воспроизведение в скольжении кисти отрывающихся от смычка и взлетающих в воздух звуков.

У Машкова отход от примитивизма приходился на те же 1913–1914 годы. Как и у Кончаловского, он оказался связан с более пристальным интересом к Сезанну или, вернее – к сезаннистской живописной традиции. В 1913–1914 годах Машков путешествует по Италии и Швейцарии, совершает поездки в Египет, Грецию, Турцию. В написанных за время этих поездок пейзажах воздействие новых приемов дает себя знать достаточно явно. В пейзажах «Нерви», «Женевское озеро» (оба – ГТГ), «Город в Швейцарии» из Горьковского музея Машков, подобно Кончаловскому в его видах Кассиса, овладевает глубиной и планами. Сезанновская традиция представлена у него не столько самим Сезанном, сколько его последователями: в «Женевском озере» угадывается скорее Дерен с его более, чем у Сезанна, обобщенными массами и по-фовистски широким пятном. Впрочем, в округлостях форм этого лучшего из машковских пейзажей заметна и перекличка с как будто «обсахаренными» округлостями заснеженных деревьев «Городского пейзажа» (ГРМ). Холодно- и тепло-зеленые купы деревьев по сторонам и углам холста выглядят скорее кулисами, обрамляющими срединную часть подноса, нежели первым планом построенного сезанновского ландшафта. Машков создал очень органичную композицию, где преобладало все же еще не сезаннистское расчленение глубины, но перечисление цветных, как бы припухлых округлостей на квадратном формате картины.

Однако в натюрмортах Машков пробивался к этой глубине уже гораздо более настойчиво. На первых порах его претензии на глубину приводили к возникновению противоречивых или компромиссных решений. Настолько же стихийно и «на ощупь», как в начале десятилетия художник искал плоскостных композиционных приемов, он ищет теперь глубинных, постоянно «сбиваясь с ноги» и впадая в несоответствия. В натюрморте «Тыква» (1914, ГТГ) правая часть композиции построена совершенно иначе, чем левая. Если слева открывается и глубина, и плоскость стола, на которой разложены овощи, то справа плоскости стола и фона еще как бы по-прежнему слиты, вплотную подступая к поверхности картины. И таково же прочтение фона в «Портрете Н.Усовой» (1915, ГТГ), где серо-голубая стена то выдвигается на плоскость вокруг фигуры, то отступает в глубину. Иные из композиций Машкова этого переходного времени кажутся буквально составленными из кусков, написанных по различным законам. Например, сочетание объемно написанного тела натурщицы с плоским ковром, изображающим Наполеона на тройке («Венера», из частного собрания в Москве), такова и композиция «Портрета дамы в кресле» из свердловской галереи, где кресло и пол, трактованные глубинно, соединены с верхней частью фигуры, почти что слитой, как в «Портрете Е.И.Киркальди», с декоративным фоном.

В тот же период назревали и более глубокие несоответствия в живописной фактуре. Если в начале десятилетия у Машкова господствовала, как говорилось, фактура не столько самих вещей, сколько мазка и кладки, то теперь все учащаются попытки восстановить в картине и различие поверхностей натуры. В «Натюрморте с парчой» (около 1915, ГРМ) живописец стремится передать уже не только глубину, но и объем предметов, фрукты уже более не кажутся бутафорскими или бумажными, а главное – налицо внимание к поверхности прозрачного стекла, чего никогда не бывало в период натюрмортов с ананасами или подносами. Интересно наблюдать, как бликующая стеклянная поверхность графина и рюмки с вином сочетается с желтой тыквой или серой скатертью, где перед нами еще по-прежнему фактура мазков, а вовсе не ткани или тыквенной корки. Здесь воочию выступала импульсивная и «варварская» природа машковского живописного дара, не способного заглядывать вперед или задумываться о целом. Машков, как дикарь, потянулся к блестящему предмету, забывая сводить «концы» изображенной натуры – с «концами» живописания.

В то время как Кончаловский приходил в работах той же поры к отождествлению предметности натуры и вещественности живописи, у Машкова получалось лишь их смешение или симбиоз. Однако результатом и здесь оказывалась своеобразная грубоватая цельность. Отмеченные несоответствия не заслоняли в натюрмортах художника главного – того выражения тяжеловесной «вещности», какое достигалось независимо от того, передавалась ли она фактурой предмета или, по-прежнему, массами красочных слоев. В лучших работах этого периода, подобных «Камелии» и «Натюрморту с парчой», по-прежнему увлекает выражение предметной и красочной щедрости. Стеклянный графин с вином здесь выступает едва ли не в той же роли, что цветная фольга у Лентулова с ее приподнятым цветом и блеском. Это как бы инкрустация живописи самим натуральным («натурально» изображенным) предметом, придающим живописной фактуре особую грубоватую остроту. В «Камелии» соединение глубинности в центре и плоскостности по краям изображения точно так же не мешает крутой объемности предметов. Плоды на тарелке, приставленный к фону крендель и ковриги кажутся сделанными уже не из картона, а из дерева, и по-прежнему основное – в предметно-насыщенных, полных бодрящей энергии красках – красных и желтых плодов, сдобно-рыжего каравая и зеленых листков камелии, как будто нарезанных из крашеной жести.

К 1915–1916 годам это машковское «несварение формы» можно было считать преодоленным. Установился тип глубинного изображения с преобладанием фактуры вещей над фактурой мазка и письма. И подобная манера вполне отвечала тому размаху изображения вещей, какой охватил в эти годы натюрмортное творчество Машкова.

Для этого периода машковской работы характерен своеобразный гигантизм предметов, принципиально отличающийся, однако, от гигантизма 1910 года. Там речь шла о преувеличении масштабов изображения, о размерах отведенных для каждого из предметов кусков холста, здесь – о размерах самих вещей, о жадной тяге художника к по возможности более крупным или «видным» предметам. Если там зритель сталкивался с разворотом живописи, с балаганным гиперболизмом манеры, то теперь он встречался с разворотом вещей и с чисто предметным гиперболизмом натуры. Очевидно, что живопись Машкова, ослабевая в фольклорной дерзости, стремилась ухватиться за мощь мотива, чтобы остаться на желаемом уровне материальной полноты и красочной щедрости.

Попадавший теперь в мастерскую Машкова посетитель словно оказывался в окружении предметов из богатырского обихода. На месте прежних обыкновенных натурщиц с холстов 1908–1910 годов его встречали теперь чудовищно-грандиозные модели. Менялась и постановка моделей. Если фигуры натурщиц в 1910 году изображались стоящими или сидящими на табуретке, то теперь их тела тяжело оседали книзу, никли на пол и «расплывались» на ковре. Иные из этих

постановок выглядели поражающими нагромождениями, целыми горами плоти, как это было не только в многочисленных рисунках углем или сангиной, но, например, и на холсте «Лежащая натурщица с портретом» (местонахождение неизвестно). Обширные размеры изображений — это уже производное от размеров натуры, переданной круто и плотно, подобно ковригам или кренделю из натюрморта «Камелия». И, разумеется, сюда же шел не менее величественный реквизит для натюрмортов. Если раньше у Машкова были в ходу искусственные фрукты и подносы, то теперь к ним прибавились медные кастрюли и самовары, старинные щиты и швейные машины. Посетители попадали уже не только в обстановку холстов и красок, но как будто и в скобяной магазин или в лавку редкостей, где их встречали «шумовые оркестры» тазов и кувшинов, «исторгавших», помимо шума, еще и белый и желтый блеск начищенного металла.

Монументальный «Натюрморт с самоваром» (1919, ГРМ) — своего рода басовый хорал, исполняемый на «медных инструментах». Подобно тому как это было в «Сухих красках» у Кончаловского, художник сгрудил на поверхность стола толпу напористо-активных предметов. Однако здесь нет ни снижающих нот в изображении «дикого табора», ни вызывающей резкости примитивистской кисти. На смену им приходят торжественные интонации горизонтально развернутой композиции, где радиально расходящиеся линии стола и фона и здесь как бы разносят широкие волны «звука-гула».

Попытки Машкова добиться значительности мотива были в эту пору достаточно многообразны. Не ограничиваясь «внушительностью» предметов, художник тяготел подчас к их старинности или редкости. Предлогом для создания уже не пародийного, но настоящего парадного портрета могло оказаться нарядное платье модели, изображенной на фоне рояля и контрабаса («Портрет жены художника» из собрания С.А.Шустера). Машков начинал вводить в свои изображения и старинную мебель, как это было в «Портрете дамы в кресле» или в «Женском портрете с зеркалом» из Свердловской галереи. Постепенно пристрастие к красному дереву — к ларцам и шкатулкам, зеркалам и мебели будет у Машкова все более укореняться, а затем перешагнет и в советские годы. Кульминацией окажется буквально «героический» по своему вещественному пафосу «Натюрморт с веером» (1922, ГРМ). Картина сделается к тому же и итогом всей первой половины машковского творчества, после чего художник перейдет уже к существенно новым путям. Присущее Машкову утверждение «вещности» достигло здесь своеобразного предела. И дело не только в величине или мощи натуры — соединении гигантского серебряного кубка в центре и не менее гигантской декоративной колонны, грандиозных плодов и развернутого веера, как будто из обихода той богатырской модели, что изображена в глубине на картине,— дело в самом ощущении предметности, к какому художник пришел в результате всего развития второй половины 1910-х годов. Мы помним, что в начале 1910-х годов предметы оказывались у Машкова ярко окрашенной бутафорией, бумажными муляжами, что в «Натюрморте с бегонией» плоды становились как бы деревянными кругляшами, которыми хотелось «постукать друг о друга», в «Натюрморте с парчой» рядом с по-прежнему бутафорской тыквой стоял уже стеклянный графин, а в «Натюрморте с лошадиным черепом» зритель встречался уже и с медью, и с жестью, и с костью черепа, и с блестящей поливой горшка. В «Натюрморте с веером» предметы превратились у Машкова в раритеты какого-то титанически-мощного антиквариата. Виноград и груши — это уже изделия из малахита или яшмы, да и отлакированный тяжелый стол выглядит таким же каменным монолитом, как и стоящая на столе тяжелая колонка. Кисть художника уже совершенно незаметна, и ее назначение как будто лишь в том, чтобы начищать до блеска эти предметы старинного обихода, сдвинутые в угол мастерской выразительно-сияющей, хотя и немой мизансценой.

Но в 1917—1918 годах у Машкова, как и у Кончаловского, был недолгий период, когда движение кисти опять словно бы выходило на волю. Способность

бубнововалетской живописи резонировать событиям общественной жизни сохранилась и на данном этапе. Мы уже упоминали, что бубнововалетцы и гораздо более прямо откликнулись на запросы революции, опять обратившись к искусству «на улице» и «на площади». Однако волны подъема проникали в их мастерские, отражаясь непосредственно в ритме их станковой работы. В натюрморте «Зеркало и череп» (около 1917, ГРМ) у Машкова, как и у Кончаловского, появляется своеобразная скоропись. Та черная обводка кистью, к которой он здесь прибегает, уже непохожа на напористую обводку ультрамарином холстов 1910 года. Это, как и у Кончаловского, скорее рисунок спешащей кистью, жидко очерчивающий контуры предметов и кое-где переходящий в черную штриховку. Кисть как бы освобождается от тяжести вещей, подчеркивает свое уверенное и вольное скольжение. После нескольких сумрачных натюрмортов с самоваром и лошадиным черепом здесь кажутся освеженными и краски, сочетающие более звонкие голубой, зеленый и красный цвета.

Однако настоящей свободы и краски, и работа мастера достигают в двух картинах 1918 года – «Натурщица» (ГРМ) и «Две обнаженные женщины на фоне драпировок» (ГТГ). В первом холсте на смену расплывающейся и никнущей плоти более ранних моделей появляются не менее мощные, но словно с усилием распрямляющиеся формы сидящей фигуры, и это ее усилие подчеркивается стоящей рядом вертикальной подставкой с бронзовым сосудом, а вместе и горячими, звучащими, как трубные звуки, красками алого занавеса.

В другом полотне перед нами уже не распрямляющиеся, но вольно расправленные фигуры, образующие естественную и сильную группу сидящей и стоящей натурщиц, и еще более раскованно и широко – словно в освобожденной эскизной манере – работает кисть живописца, бросающая на огромный холст сверкающие голубую и желтую, зеленую и розовую краски. Машков сопоставил в картине смугло-желтое тело стоящей натурщицы со светло-розовым телом сидящей, как это было когда-то у Рубенса в его сопоставлениях мужских и женских обнаженных фигур, а у самого Машкова – в «Двух натурщицах» из собрания С.А.Шустера или даже в «Автопортрете и портрете Петра Кончаловского» 1910 года, однако если в «Автопортрете» это было всего лишь противопоставление различных балаганных амплуа, то здесь – скорее разделение цветовых голосов натуры для их наиболее стройного, соединенного звучания. «Трубные звуки» этих открытых красок становятся еще яснее и еще мажорнее, чем в предыдущей картине, движение широкой кисти целиком лишено примитивистского напора или дерзости. Его значение в том, чтобы дать настолько же широко излиться горению светлых насыщенных цветов, тоже как будто волнами расходящемуся по большому холсту.

* * *

Для Ларионова и Гончаровой начала 1910-х годов были характернее искания другого, в широком смысле «футуристического», художественного контекста. От утопически-фольклорных «контактов с улицей» оба переходили к попыткам иных контактов, инициаторы которых виделись уже не участниками «народного сборища», но художественными одиночками, бросающими вызов то равнодушной, а то и враждебной городской среде. Если «маски» ларионовского «Автопортрета» или солдат 1910–1911 годов еще предполагали добродушную «площадную толпу», то в последующие годы все более усиливается мотив «тупых буржуа», неизменно звучавший тогда и у многих поэтов-футуристов. 23 марта 1913 года на диспуте «Мишени» Н.Гончарова в разгар перепалки со зрителем бросила в публику знаменитую реплику: «Вы, милостивые государи,– стадо баранов!»[223], а в предисловии к каталогу своей персональной выставки тогда же писала об «искусстве тупоголовых», и аналогичные слова о «тупых буржуа» мы встречаем и в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» (М., 1913), и в многочисленных устных выступлениях Ларионова, Гончаровой, Маяковского, Бурлюка и других[224].

Не ощущая необходимого «творческого тонуса» в воображаемой ими «площадной толпе», живописцы переставали искать его и в образцах примитивов. В поисках этого «тонуса» Гончарова склонна была апеллировать уже не к архаическим фрескам, как это было в «Евангелистах» 1911 года, но скорее к современному городу с его наступающими динамичными формами. Посылая в 1913 году свои книги Н.Гончаровой, поэтесса Е.Г.Гуро написала, что «они видят обе одно и то же в городе – современность»[225], и о том же говорила сама Гончарова, призывая живописцев не бояться «характеризующей современность» «мещанской пошлости»[226]. В ряде написанных перед войной холстов художница попыталась создать как бы живописные формулы новой динамики города, освоить для живописи непривычные формы машин или фабричных построек. В полотнах, подобных «Электричеству» (ГТГ) или «Фабрике» (ГРМ), она применяла суровые и аскетичные, коричнево-бурые и серо-синие краски кубизма, переосмысляя в качестве нового повода для своей привычной «зазубренной» фактуры зубчатые колеса и проскакивающие молнии приборов, заостренные пики их стрелок или латинских цифр на циферблатах.

У Ларионова стремление приобщиться к динамичности города принимало тогда и еще большую последовательность. В некоторых из его вещей (как говорилось в сборнике «Ослиный хвост и Мишень») «обращает на себя внимание желание как раз трактовать то, что сейчас вызывает наибольшее количество нападок: фотографию, кинематограф, газетное объявление»[227]. На выставке «Ослиного хвоста», помимо многочисленных солдатских сюжетов, экспонировались и такие работы, как «Женщина в синем корсете (газетное объявление)», «Сцена (кинематограф)», «Фотографический этюд с натуры городской улицы», «Моментальная фотография» и т. п. Еще более явная потребность связать искусство с «современностью» обнаруживалась в знаменитой раскраске лиц, придуманной Ларионовым в 1913 году. Это была не только новая форма «театрализованного поведения», но и новая «маска», уже не «скоморошья», но «футуристическая» или «урбанистская», и обращена она была уже не к благодушной толпе балагана, но скорее к враждебным толпам «Петровки и Столешникова», по которым и расхаживали «живописцы в гриме». Эта раскраска, минуя «тупых буржуа», должна была «прорваться» к разбегу механизмов и автомобилей, вносящих энергию и краски в застой искусства и быта. «Автомобиль подкрасил губы у блеклой женщины Карьера» – сформулировал Маяковский этот новый оттенок соотношения искусства и современного города[228]. В Манифесте «Почему мы раскрашиваемся», опубликованном Ларионовым и И.Зданевичем, «раскраска лица» объявлялась «началом вторжения» искусства в действительность, в ней виделся «синтез декоративности и иллюстрации». «Мы раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, вперясь друг в друга витрины – наши лица. Наша раскраска – газетчик»[229].

Увлечение динамикой современности проникало и в другие устремления художников. В 1913 году они приняли участие в фильме «Драма в кабаре футуристов № 13», поставленном режиссером В.Касьяновым и отснятом кустарным товариществом «Н.Топорков и А.Винклер». С.С.Гинзбург верно отметил, что картина отвечала, с одной стороны, погоне кинематографических дельцов за сенсациями в период, когда выступления футуристов достигли вершины популярности и чуть ли не ежедневно освещались обывательскими газетами, а с другой – исканиям самих художников, в том числе и Ларионова, находившего, очевидно, в кинематографе нечто отвечающее его новым творческим интересам[230]. Как раз со съемок этой картины начиналась раскраска лиц, ибо, по воспоминаниям В.Касьянова, в одном из кадров в «помещении кабаре», готовясь «к праздничному вечеру», футуристы раскрашивали друг другу лица[231]. И в то же время внимание живописцев к кинематографу вызывалось, по-видимому, и более глубокими причинами. Когда Ларионов писал о том, как «за окном автомобиля мелькают витри-

ны» и «как картина пожирает картину», он был уже, несомненно, отравлен той динамичностью смены кадров, какая была доступна уже только для кинематографа. Наступало, очевидно, время, когда «живописное движение», объединявшее до сих пор вереницы холстов на экспозициях «Бубновых валетов» или «Ослиных хвостов», необратимо уходило в кинематограф. Ларионова тянуло самому почувствовать неостановимую калейдоскопичность ленты, самому прикоснуться к новому языку нарождающегося кинематографического искусства.

Лицом к динамике окружающей действительности стояли во многом уже и ларионовские рисунки для литографий. В 1912 году усилиями А.Е.Крученых было предпринято издание серии открытых писем, воспроизводящих в технике литографии картины новых художников. Исследователь русской гравюры начала XX века Е.Ф.Ковтун сообщает, что Крученых привлек к этой работе братьев Ларионовых, Гончарову, Татлина, Шевченко и Роговина, каждый из которых исполнил определенное число рисунков. «Подобно «Общине св. Евгении», популяризовавшей в почтовых открытках работы мирискуснического круга, Крученых в этой серии задался целью пропаганды новых течений в русском искусстве. Техника литографии была избрана не случайно. Если «Община св. Евгении» занималась главным образом репродуцированием картин, то в серии Крученых мы встречаемся с вольными авторскими повторениями или вариациями на темы живописных полотен. А в этом случае литографский карандаш давал наибольшую свободу художнику, который стремился не к копии своего холста, а к его графическому эквиваленту»[232]. Ларионов исполнил для литографии целую серию рисунков «по мотивам» собственных примитивистских картин. Здесь были и «Парикмахер», и «Хлеб», и сюжеты из солдатского цикла, портреты Татлина, Гончаровой, «Автопортрет» и многие другие. Одни из открыток довольно близко воспроизводили соответствующие живописные произведения, другие, действительно, использовали, пожалуй, только мотивы картин, значительно отличаясь от них по композиции.

Еще сильнее отличалась сама манера литографии. У Ларионова здесь находила последовательное претворение та сторона его живописных произведений, которую мы называли «рисующей обводкой». Выше уже говорилось, что в работах 1909—1911 годов в этой «обводке» всего более и сосредоточивалась динамичность его живописи — одновременно и изображающее и шаржирующее *движение кисти*. В литографиях только этого двигательного начала и было достаточно для Ларионова. В композициях же для книжек оно еще усиливалось сближением с текстом, написанным тем же карандашом от руки, благодаря чему и рисунок «прочитывается» в том темпе, в каком писались и читались текстовые строчки. Немаловажно, что обращение к литографии отвечало и развитию обоих художников ко все большей монохромности живописи, хотя отдельные экземпляры литографий они и раскрашивали акварелью. От яркой цветности холстов 1907–1910 годов оба переходили тогда к аскетическим краскам «солдатской серии» или «Евангелистов», один из которых был и написан почти исключительно разбеленной чертой. Как раз последовательный вывод из этого и сделали литографии 1912–1914 годов, обращавшиеся к контрастам черного карандаша и белой бумаги. Литографии Гончаровой как бы непосредственно развивали то экспрессивно-контрастное начало, которое было найдено в «Евангелистах». В литографиях «Сбор винограда», в иллюстрациях к книге А.Крученых «Пустынники» (1912), в композициях из альбома «Война» (1914) сохранилась и гончаровская «идольская маска», и сама резкость соотношений света и тени, в особенности же обострился все тот же «стремящийся жест» руки – на этот раз вооруженной литографским карандашом.

Очень важен был и самый контекст, в который включались литографии обоих художников. Они входили все в ту же, в широком смысле слова, полиграфическую сферу, которая была связана с печатью и тиражом и тем самым как бы смыкалась с «вызывающими наибольшие нападки» фотографией, кинематографом, газетным объявлением. Еще в большей степени это относилось к иллюстра-

циям для книжек футуристов, которые издавались (или, как писали их авторы, «взлетали») быстро и, несмотря на «рукодельный» или «кустарный» облик, были всецело нацелены на изменчивую городскую каждодневность. В отличие от примитивистских произведений 1910–1911 годов, литографированные издания футуристов действительно проникались настроением эпатажа уже в собственном смысле этого слова. Они обращались, как сказано, уже не к «балаганной толпе», но скорее к враждебному художественному миру, куда входили не только «буржуа», но и представители традиционных течений в искусстве. Недаром не только стихи, но и рисунки, в том числе и рисунки Ларионова и Гончаровой, были нередко окрашены оттенками «кощунства» по отношению к устоявшимся художественным ценностям. Книжки оказывались своего рода «футуристическими прокламациями» в динамической культуре города, чему отвечали даже «авантюрно-подпольные» методы их распространения. «Эта книжечка упала как бомба в собрание «мистиков» у Вячеслава Иванова»,– вспоминал, например, М.В.Матюшин о появившемся в 1912 году «Садке судей», задуманном как своеобразная «пощечина общественному вкусу». «Бурлюки очень благочестиво проникли тогда в литературное собрание у Вячеслава Иванова», а уходя «насовали ,,Садок" всем присутствовавшим в пальто, в шинели, в каждый карман по книжке ,,Садка"»[233].

И, наконец, характеру этой же городской среды ответили и серии натурных рисунков Ларионова, исполненные в 1912–1914 годах[234]. В какой-то мере они отвечали той же потребности, какая толкала художника к кинематографу, потребности найти отражение калейдоскопичности города, неостановимой сменяемости его кадров.

Многие из этих набросков рисовались, как кажется, даже и не кистью, а окурком, спичкой или скатанной в трубку бумагой, обмокнутой в черную тушь. Нужна была уже не акварельная кисть, ассоциирующаяся с традиционной «художнической мастерской», но как будто более грубые «подручные средства», неотделимые от «сниженного» городского обихода. Город словно бы сам отпечатлевался на этих листах косыми штрихами деревьев и крыш, мазками окон или фигур прохожих. Нередко это были ночные пейзажи, когда прохожие казались мелькающими тенями, а над крышами разверзалось темное небо с горящими на нем многоугольными звездами. Многое сближало эти пейзажные фрагменты с городскими зарисовками одновременных стихотворений Маяковского, хотя в них и нет его урбанистических преувеличений. Сближала активная динамичность самого восприятия, наклонность к зарисовкам «с ходу» или в ракурсах: то это городские крыши, увиденные сверху, из окна высокого дома, то, наоборот, при взгляде наверх – горящие звезды среди мазков сгущающейся черной туши.

И однако станковые живописные вещи Ларионова вливались в тот же более замкнутый «контекст мастерской», частью которого, как мы это видели, становилась в 1910-е годы и работа Кончаловского и Машкова. В 1912–1914 годы, то есть до отъезда художника из России, в его реальной мастерской в доме Гончаровых в Трехпрудном переулке царила совершенно иная, гораздо более строгая атмосфера работы. Было как будто два Ларионова, один из которых вступал в рукопашные схватки на диспутах, а другой священнодействовал в тиши своей мастерской. М.М.Фокин, посетивший в 1914 году мастерскую Гончаровой и Ларионова, оставил выразительные воспоминания об этих двух несовпадающих обличиях художников. Я слыхал, что оба они «принадлежат к той группе московских футуристов, которые раскрашивают себе лица, устраивают бурные лекции ‹...› об искусстве будущего, что на этих лекциях в качестве самого убедительного аргумента в публику летают графины с водой... Помню впечатление от Гончаровой и Ларионова. После всех страстей, которые приходилось слушать о московских футуристах, я попал в общество людей милых, скромных и серьезных. Помню, с какой влюбленностью говорил Ларионов о красоте японского искусства, которым он тогда увлекался, помню, как серьезно обсуждала Гончарова каждую деталь в предсто-

ящей постановке. Какая она тихая, сосредоточенная, искренняя во всем, что говорит»[235].

Разумеется, различия между атмосферой диспутов и выставок и личной работой в мастерской существовали и в предшествующие годы. Однако в пору солдатского цикла настроения снижающей бравады заполоняли, как кажется, и саму мастерскую Ларионова (вспомним снова «разбойную орду» кистей и красок в мастерской у Бурлюков). Теперь же обстановка мастерской обретала самостоятельность, в ней все более усиливались тяготения к сосредоточенности и тишине, выдвигался на первый план уже не коллективно-фольклорный, но персонально-творческий художественный пафос. В станковых холстах 1912–1913 годов постепенно иссякали у мастера напор и дерзость холстов 1911 года, их «снижающая событийность» или «лицедейство кисти», а взамен утверждалась такая утонченность живописной работы, какая заставила одного из критиков заключить, что Ларионов «не для публики. Для очень немногих, может быть, только для себя»[236].

Основу и теперь составляли холсты непосредственно-натурного слоя (в эти годы, правда, значительно менее обильного). Если модели портретов 1910 года – в особенности В.Д.Бурлюка, а в какой-то мере и В.В.Хлебникова – были, как мы помним, «опожарены» солнцем, а сами полотна «прочеканены» черной обводкой, то в портрете В.Е.Татлина (собрание Л.Хаттона в Нью-Йорке), относящемся к 1911 или 1912 году, этот воинствующий натиск совершенно отсутствует, уступая место утонченной выдержанности работы или даже бережности в восприятии модели. Тихим покоем проникнуты и необычайно человечная характеристика, и прозрачно-легкое живописное решение. Белые куски холста живут в совершенном равновесии с охрой и серым. Живописец не дает ни одному из цветов сливаться в нерасчлененно тяжелые массы, его кисть работает с таким же спокойным одушевлением, как когда-то в «Верхушках акаций» и как она будет затем работать в небольших холстах 1920-х годов. Немногочисленные натурные работы 1910-х годов, рассеянные в мировых коллекциях, и в самом деле как будто соединяли допримитивистского Ларионова с Ларионовым французской поры. Недаром в 1920-е годы художник не раз возвращался к холстам начала 1900-х годов, дописывая их и чуть видоизменяя их живопись («Натюрморт с лимоном», ГРМ). Замечательно, что такой переработке подвергались как раз наиболее камерные или «тихие» по своей манере произведения. Кажется, что мастер стремился не столько обновить их стиль, приблизив его к своему стилю 20-х годов, сколько, напротив, как бы вернуть свою живописную манеру к чему-то наиболее сосредоточенному и углубленному, что было им обретено еще в начале пути.

Такая же сдержанность отличает в 1912–1913 годах и собственно примитивистские сюжеты. В эту пору они целиком изменили свою природу. Из воплощения дерзновенной эмоции, устремленной к утопическому фольклорному началу, они превратились в один из мотивов сугубо индивидуального творческого опыта, предвещающего те настроения, какие чуть позднее осуществятся в выступлениях западноевропейского дадаизма. А в чисто живописном отношении это была уже не встреча или, тем более, не спор энергии кисти и вызывающе-дерзкой энергии мотива, как раньше, но как бы видимое *отождествление приема и мотива в едином и нерасчленимом целом.* Ларионов, пожалуй, еще последовательней, чем в «Парикмахерах», отождествляет свою живописную поверхность с поверхностью воображаемых прототипов. Заметим, что в подобных отождествлениях у Ларионова не возникало и намека на те противоречия или несогласия форм, какие мы находили у Кончаловского или Машкова, наоборот, при всем разнообразии опытов всегда достигалась непогрешимая верность живописных решений.

Вспомним, что уже в таких произведениях 1910–1911 годов, как «Венера» из Русского музея или «Автопортрет» из собрания А.К.Ларионовой, можно было заметить все более последовательное ограничение красок. В «Венере» она сводилась к разбеленной серой и охре, плотно втертым в загрунтованное белым полотно, в «Автопортрете» же как будто устанавливались те красочные соотношения,

какие станут типичными для «инфантильного примитивизма», – соединение плотного желтого фона с белильными мазками и буквами. Другая тенденция, подводившая к работам 1912–1913 годов, – все более явственное приближение изображения к живописной плоскости. В «солдатских» холстах оно достигалось, как мы помним, приподнятой землей с фигурами солдат и почти прижатым к поверхности картины забором, «Автопортрет» – это только наполовину обычная живопись человеческого лица, а наполовину – изображение желтой поверхности, с густо вмазанными в нее белильными мазками рубахи и белыми буквами надписи.

В четырех полотнах «Времена года» (ГТГ, С.Л. и центр Ж.Помпиду) живописным мотивом окончательно делаются не человеческие фигуры, а как бы сама оранжевая или синяя поверхность с нарисованными на ней инфантильными фигурками. Перед глазами Ларионова стояли, очевидно, и развороты его одновременных литографированных иллюстраций для книжек, испещренные такими же человеческими фигурками в фас и в профиль или ползущими по фону диковинными птицами. Недаром живописное поле оказалось поделенным на отграниченные линиями прямоугольники, где, как на книжной странице, помещались отдельные сценки все с теми же разлапистыми птицами и деревцами, человеческими фигурками и спотыкающимися буквами[237]. Ценность живописной поверхности этих больших полотен, решенных то в желтом, то в коричневом, то в синем тоне, отнюдь не в декоративных задачах, но в том обостренно-чувственном ощущении соприкосновения кисти и краски с холстом, какое мы отмечали и в ранних ларионовских работах. Отличие в том, что на этот раз оно проистекало уже не столько от чередования последовательно накладываемых мазков, но скорее от процесса «утрамбовывания» или «умащивания» везде единообразной красочной массой широкой живописной поверхности, которую подчеркивают и нарисованные на ней плоскостные рисунки. Подобное же ощущение исходило от самой рисующей или пишущей кисти, в которой необычайно обострялась ее утонченно-чувственная природа. Мы уже видели в более ранних холстах, что ларионовская кисть как бы непосредственно «училась» у растительных форм их неустанным протягиваниям и изгибам, их податливой вязкости и вместе нескованной устремленности. Сама ларионовская «рисующая обводка» вела свое происхождение как бы от изогнутых ветвей или силуэтов гусей под акацией, и она по-прежнему излучала свою «природную жизненность» в полотнах «инфантильного примитивизма»: впечатление приникающих к холсту и закругленных, словно «протягивающихся», движений кисти становилось здесь, пожалуй, даже более сконцентрированным, наполняя эту живопись особенно свежей и «чувственно-органической» гибкостью.

Понятно, что эти выразительные оттенки ларионовской работы по-настоящему воспринимаются глазом, только уже воспитанным всем ее целостным развитием. Надо постепенно проникнуться почти осязательным «живописным ощущением», какое вырабатывают у зрителя целые вереницы ларионовских холстов. Зритель должен, начиная от «матово-вязких» поверхностей «Акаций» или «Рыб» начала 1900-х годов, постепенно прийти к «затертой охре» «Венеры» или «утрамбованной желтизне» Венеры с амурчиками из «Весны» Третьяковской галереи. И ясно, что лучше всего это делать, ощущая себя уже не одним из участников «фольклорной толпы» на экспозициях под названиями «Бубновый валет» или «Ослиный хвост», но индивидуальным посетителем мастерской в Трехпрудном с ее сосредоточенной и тихой обстановкой, возможно, пользующимся и пояснениями автора, уже не «коновода» и не «заводилы» «площадных» выступлений, но живописца, «растящего» в тиши мастерской «утонченную культуру живописи». Надо не торопясь присмотреться и к наиболее последовательным из «инфантильно-примитивистских» картин, подобным «Венере и Михаилу» или «Осени счасливой» (обе в ГРМ) – этому изображению желтым по желтому какого-то добродушно-фольклорного пугала-Осени, с лицом, нарисованным белильными мазками. Самое главное – в живом соприкосновении глаза, уже изощренного всей цельностью ларионовской живописи, с медлительным в этот период «ходом»

возникновения картины. Здесь необходимо до конца ощутить и «природные» и творческие импульсы, исходящие от «утрамбованной» краской «солнечно-теплой» поверхности холста и от «замедленно-зрелых» касаний кисти. И тогда можно заметить, как совершенно одними движениями эта кисть очерчивает округлости губ и серег, буквы «о» и «с» в «инфантильной» надписи «Осень счасливая», обнажая ту одновременно и чувственную и изобразительную природу письма и букв, которая вполне открылась теперь живописцу.

Те воображаемые прототипы, к каким восходят эти картины — принадлежат уже не городскому фольклору, не миру лубков или вывесок. Это и вообще не какие-либо определенные образцы примитива, о которых могли бы с уверенностью говорить знатоки этого вида искусства. Представление художника о фольклоре теперь необычайно расширилось, заставляя, пожалуй, думать даже и о некоем «наивном искусстве» вообще. Мы можем вспомнить о детских рисунках или предполагать какие-либо праязыческие или протофольклорные образцы, которых никогда и нигде не существовало. Ларионов дает скорее некую квинтэссенцию, поэтическое обобщение природы фольклора как такового, каким он предстает его художественному гению. Такие картины настраивают не на комментарии специалистов, но на безусловное зрительское доверие художнику. Кажется, что именно о таких произведениях и вспоминал Лентулов, утверждая, что приемы Ларионова «по-новому строили эмоцию зрителя, императивно внушая правоту откровения»[238].

Дальнейшее развитие подобной живописи, одновременно и удаленной от конкретного мотива, и переполненной непосредственно-жизненной и очень чувственно-поэтичной ассоциативностью, уходило и в беспредметные «лучистские» картины (1912—1914), и в станковые работы французской поры, и в театральные эскизы рубежа 1910-х и 1920-х годов. Здесь были и пляски из «Солнца полуночи» (1915, С.Л.), и в особенности более поздние мизансцены из «Байки про лису» (1922, С.Л.), в которых, пожалуй, сильнее всего сохранялось присущее Ларионову ощущение фольклорности. Здесь «стихия наивного искусства» расширялась уже совершенно безбрежно, как бы сливаясь с его творческим миром в целом — миром и изощренным, и в чем-то наивным,— как и фольклор, ничего не знающим о человеческой истории и, может быть, потому свободным от мрака, вернее, пронизанным светом, всезаполняющим и безвесным.

* * *

Нам важно ощутить особенности заново складывающихся «творческих контекстов», чтобы еще раз вернуться затем к идее «площадного живописного действа», которая нас главным образом и интересует. «Контекст художнической мастерской» — это особое творческое настроение, характерное для 1910-х, а отчасти и для 1920-х годов XX века. Это была теперь уже не просто сфера, исключенная из художественной жизни, как мастерские XIX столетия, но некая последовательная позиция «художнического анахоретства», оказывающая тогда воздействие на самый стиль повседневного творческого обихода. Прототипы подобного ощущения мастерской иной раз искали в когда-то существовавших мастерских средневековых художников или ремесленников. Петров-Водкин описывал, например, избушку иконописца-старообрядца, в которой «сияли девственной яркостью ‹...› разложенные в фарфоровых баночках краски». И такой же представлялась ему впоследствии «келия Фра Беато Анжелико, где охранял он яркость небесно-синих кобальтов с купающимися в них огоньками вермильонов»[239]. А в современном творческом обиходе превыше всего оценивалась самая «тишина» таких мастерских, далекая от «шума» зрительских толп. Уже в 1913 году участники ларионовской группы заявили в манифесте «Лучисты и будущники», что им не нужны ни диспуты, ни лекции, «и если иногда мы их устраиваем, то это подачка общественному нетерпению»[240]. Несколько позже им вторил А.Грищенко: «Путь... «шума» и «славы» мы презираем. Искусство требует от живописца высокого слу-

жения, напряжения сил, убеждения, стойкости», где «все заострено и направлено к одному величайшему акту — создать картину»[241]. Такие мастерские нередко оказывались почти единственной средой, где такие художники, как Грищенко или Малевич, могли быть по-настоящему и поняты, и оценены. Там могло происходить живое общение единомышленников-живописцев, вокруг которых возникал и круг посвященных любителей и меценатов, а кроме того, и художественных критиков — критиков уже не «от публики», а «от художников», какими в определенный период оказывались тот же А.Грищенко, И.Аксенов или Н.Пунин.

П.П.Муратов ощутил и несколько иную сторону такого «контекста» — органичность творческого развития художника, которая только и могла быть здесь достаточно полно осознана. Он понял это на примере творчества Кончаловского, когда уже в начале 1920-х годов, задумав монографию о мастере, перебирал холсты в его светло освещенной студии на Большой Садовой. Его внимание обратило на себя то качество, которое он назвал «зрелищем живописца за работой». Муратов обронил еще и другие выражения, отвечающие такому же ощущению непрекращающегося роста художника, выступающего в целой массе его холстов. Он говорил, что живопись Кончаловского «многое скажет нам в осуществлении, год от года и холст от холста»[242]. В таких мастерских возникала уже не «серийная экспозиция» вплотную развешанных холстов, где живописное движение как бы «перехлестывало» с полотна на полотно; здесь нужно было спокойно переставлять составленные в штабеля работы, проникаясь своеобразием автора, в удачах и неудачах воспринимая его творческое развитие. «Вся комната заставлена повернутыми к стене холстами,— описывал Фокин свое посещение мастерской Гончаровой.— Один за другим холсты поворачивались к нам лицом... постепенно я входил во вкус живописи этой худой, нервной женщины... увлекся особым подходом к пейзажу»[243].

Однако для понимания особенностей «контекста площадного живописного действа» важнее еще одно свойство «творческих мастерских». Его можно было бы видеть в *тенденции сближения или даже «отождествления искусства и жизни»*. «Он трудится всем своим существом...—писал о Кончаловском Муратов,— не разделяя себя от дела, усилия от отдыха, цели от средства, работы от жизни»[244]. В подобной атмосфере существование и творчество как бы неразрывно сливались, одушевляя каждодневность и быт и вместе с тем наполняя искусство выражением органической необходимости или даже «насущности». В 1920-е годы подобные настроения только углублялись у самых лучших художников. Так было, например, у Фаворского и всего его окружения. Индивидуальные художнические мастерские и в самом деле превращались в «кельи» или в «подвижнические» мастерские, со всеми вытекающими отсюда интонациями самоотреченности и стоицизма (П.Митурич, Р.Фальк и многие другие).

И в чем-то главном такой «контекст мастерской» сближался и с охарактеризованным уже нами «урбанистическим контекстом». Те настроения самоотождествления с урбанистической средой, какие объединяли «футуристического» Ларионова 1913 года и раннего Маяковского, нашли продолжение в урбанистическом ощущении творчества, характерном для многих художников конца 1910—1920-х годов. Все объединяло стремление как раз к тождественности искусства и жизни. Ведь именно эта черта пронизывала собой такие противоположные по своей природе явления, как, скажем, келейно замкнутая, почти отшельническая работа Татлина над контррельефами или моделью башни III Интернационала и совершенно чуждые келейности протодизайновские сферы архитектуры, куда должна была войти и сама эта башня, или конструктивистской полиграфии с их открытым общественным звучанием.

Но вот, оглядываясь с позиций этого последующего развития на творчество наших живописцев «вокруг 1910 года», мы еще отчетливее ощущаем его *отделенность от повседневности или его приподнятость над нею.* Если у мастеров, «взыскующих фрески», этой повседневности должна была в идеале противостоять

торжественно-духовная среда «искусства храма», то в пределах примитивистского направления – приподнято-праздничная атмосфера балаганного или ярмарочного гуляния. В этой черте обособления торжественного и праздничного от каждодневного рассматриваемый нами период смыкался уже не с последующей, но скорее с предшествующей порой истории русского искусства.

В самом деле, короткая художественная полоса на рубеже 1900-х и 1910-х годов, с одной стороны, бесспорно, открывала собой тот новый период в развитии русского искусства, который был параллелен или аналогичен развитию авангардизма на Западе, но, с другой стороны, она и замыкала целую долгую эпоху, охватывавшую 1880–1900 годы. Ряд художественных тенденций, кульминировавших в 1910–1913 годах, вели свое происхождение еще от конца XIX века. В наибольшей мере это относилось к тенденциям монументализма, зародившимся у Васнецова и у Врубеля 1880-х годов, продолженным Борисовым-Мусатовым и живописцами «Голубой розы» и достигшим своей вершины в полотнах Петрова-Водкина начала 1910 годов.

Менее очевидны исторические истоки устремлений к «живописному Балагану», к пониманию живописи как праздничного фольклорного представления. Однако и им были некоторые выразительные предпосылки в живописной атмосфере абрамцевского мамонтовского кружка. В перспективе развития «московской живописи» начала XX века воспринятые сквозь призму примитивистской «балаганной» утопии характерные черты этого художественного объединения оборачиваются несколько иной стороной, наполняясь неожиданно новым смыслом.

Атмосфера абрамцевского сообщества открывала для русского искусства прежде всего самый принцип театрализации творчества[245]. Это качество проникало уже и обстановку домашних спектаклей, где участниками были все домашние и гости. Оно выступало и в том, что коллективным творческим действом, своеобразным «театром для себя» становилась здесь сама подготовка представлений, репетиции или написание декораций, или в том, что на спектаклях достигалось единение зрительного зала и сцены хотя бы уже потому, что участниками действия или его подготовки ощущали себя буквально все присутствующие. Но и более того! Сюда присоединялось ощущение искусства как праздника, захватывавшее весь обиход колонии. «Подъем энергии и художественного творчества был необычайный... дышалось полной грудью в этой зиждительной атмосфере», – вспоминал об этих годах В.М.Васнецов[246]. Здесь главной была сама коллективная праздничность одушевления и работы в то время, когда «собственными руками» колонии закладывались и возводились стены домашней церкви – опять своеобразный «театр для себя».

В произведениях и выставках примитивистов начала 1910-х годов подобная праздничная коллективность творчества, коллективного действия живописи получила, разумеется, несравнимо больший размах, включая в себя уже не обиход семьи или кружка, но обстановку московской выставочной жизни вместе с дискуссиями об искусстве. Здесь не было уже и того исходного синкретизма тенденций, каким была отмечена абрамцевская художественная практика. Если в ту эпоху и в той обстановке тяготения к театрализации и устремления к «большому искусству» храма могли еще находиться в нерасчлененном единстве, то теперь они отчетливо размежевались и разошлись.

Но главное в том, что подобная праздничная театрализация живописи наполнялась теперь новым смыслом (зарождение которого, впрочем, уже тоже можно было бы заметить в абрамцевской художественной практике с ее попытками собирания и возрождения деревенского фольклора). В недолгий и отделенный от повседневности момент «площадного живописного действа» как будто бы возникала возможность преодоления того векового разрыва между народной художественной культурой и обособившейся от нее струей ученого искусства, который с давних времен тяготил художников. Таким образом, программа примитивист-

ских выставок, о которых мы здесь говорили, оказывалась шире каких-либо чисто живописных целей, приобретая легко различимые признаки некоей социально-художественной утопии.

История европейского искусства последних веков знала различные принципы взаимодействия ученого искусства и примитива. Наиболее частые контакты этих двух художественных сфер происходили в их пограничной области. Таково было активное участие «примитива» в формировании русского портрета в первой половине и середине XVIII века (эти тенденции ощутимы у Антропова, Аргунова, Вишнякова и др.), таково же было проникновение тенденций примитива в область ученого творчества уже на новом этапе русского искусства у некоторых учеников Венецианова, художников арзамасской школы, раннего Перова или Саламаткина. Отдельные примеры подобных пограничных контактов можно отметить и в искусстве начала XX века. Некоторые новые художники, например, Шагал или тот же Машков, начинали как примитивы-вывесочники, и в частности, в работах Машкова известные атавизмы мироощущения примитива сохранялись и в 1910-е, и в 1920-е годы, и в особенности в конце 1920 – начале 1930-х годов, когда Машков по-своему включался в своеобразную волну «наивно-романтических» художественных тенденций у ряда представителей широких масс, *поднимающихся* к ученому творчеству.

Однако контакты с искусством примитива, с его наиболее яркой разновидностью – городским фольклором – на московской почве конца 1900-х – начала 1910-х годов происходили по совершенно иным законам. Это была настоящая «творческая встреча» вполне изощренного и осознавшего себя ученого искусства с той основой народного художественного слоя, от которой эта ученая художественная традиция отделилась столь резко, но к воссоединению с которой как раз в эту эпоху столь остро стремилась. Мы попытались проанализировать на страницах этой книги весь сложный состав московского примитивистского движения предреволюционной поры, различить его отдельные творческие этапы или многочисленные индивидуальные интонации, наиболее прочно объединившиеся друг с другом на экспозиции «Бубновый валет» 1910 года. Но если спросить теперь снова, что же такое был этот «Бубновый валет» – уже без различия оттенков, вкладываемых в это выражение примитивистскими группировками, – то нужно ответить, что это был один из увлекательных, хотя, разумеется, и эфемерных символов необоримого стремления русской художественной интеллигенции к преодолению разрыва с «низовым» демократическим зрителем, ее упрямых поисков путей к органическому искусству и к народу.

75 *П. Кончаловский.* Перец и пурон. 1910

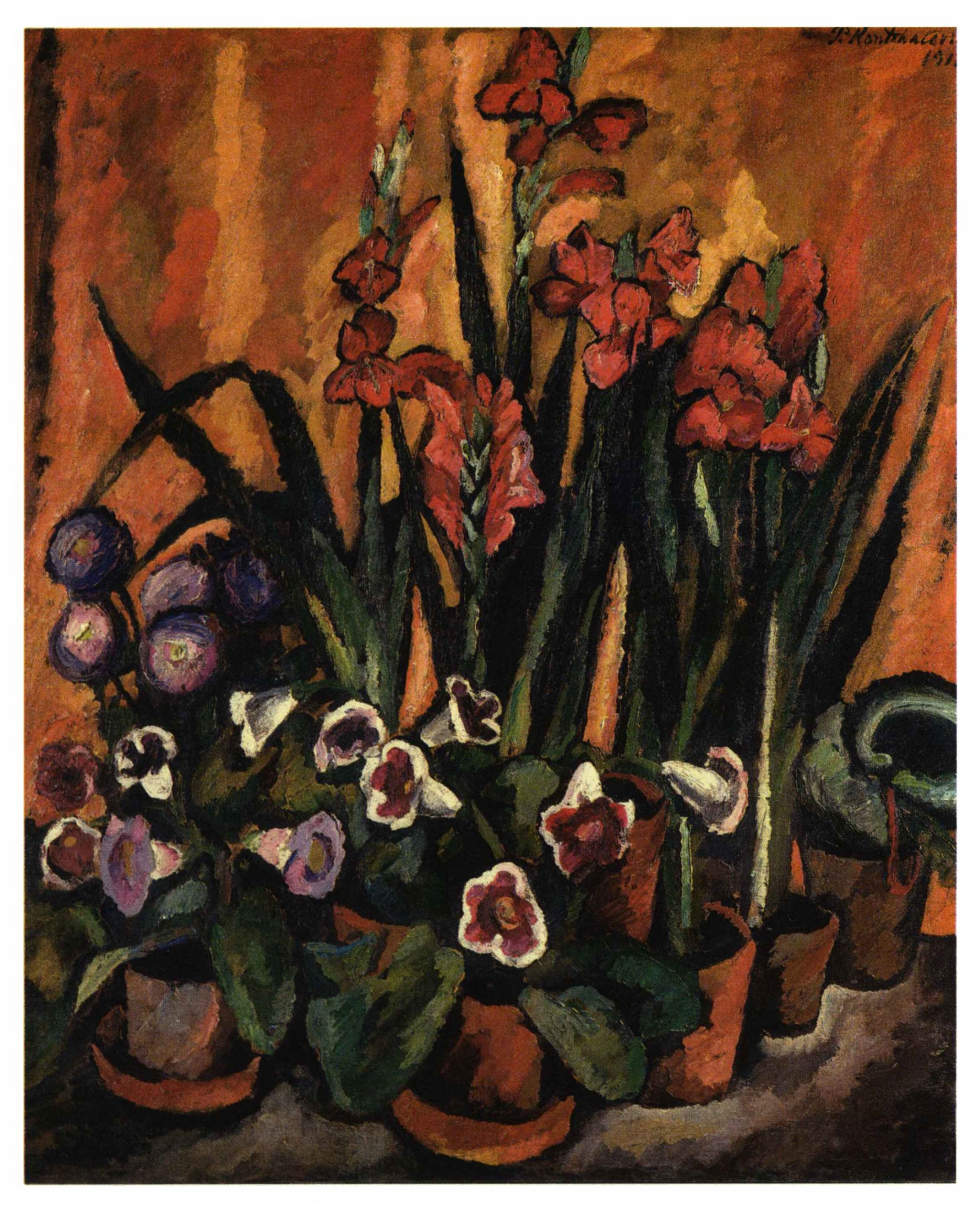
76 *П. Кончаловский.* Наташа на стуле. 1910

77 *П. Кончаловский.* Бой быков. 1910

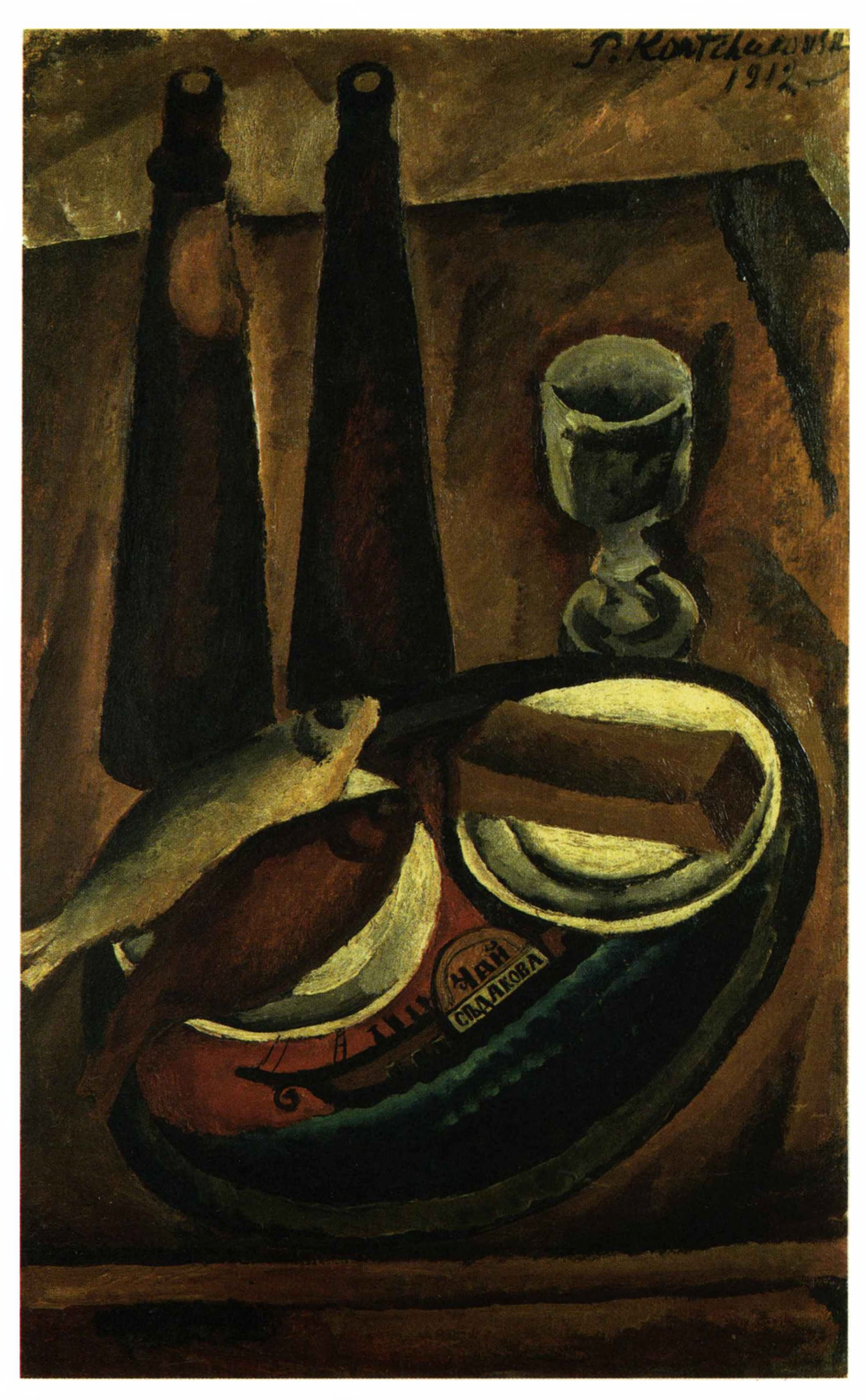
78 *П. Кончаловский.* Сиенский портрет. 1912

79 *П. Кончаловский.* Семейный портрет. 1911

80 *П. Кончаловский*. Сан-Джиминьяно. 1912



81 *П. Кончаловский*. Гладиолусы. 1912



82 *П. Кончаловский*. Пиво и вобла. 1912

83 *П. Кончаловский.* Сиена. 1912

84 *П. Кончаловский.* Палитра и краски. 1912

85 *П. Кончаловский*. Печка. 1912

86 *П. Кончаловский*. Сухие краски. 1912

87 *И.Машков*. Портрет мальчика в расписной рубашке. 1909

88 *И.Машков.* Портрет дамы с фазанами (Ф.Я.Гессе). 1911

89 *И. Машков*. Пейзаж с домиком. 1911

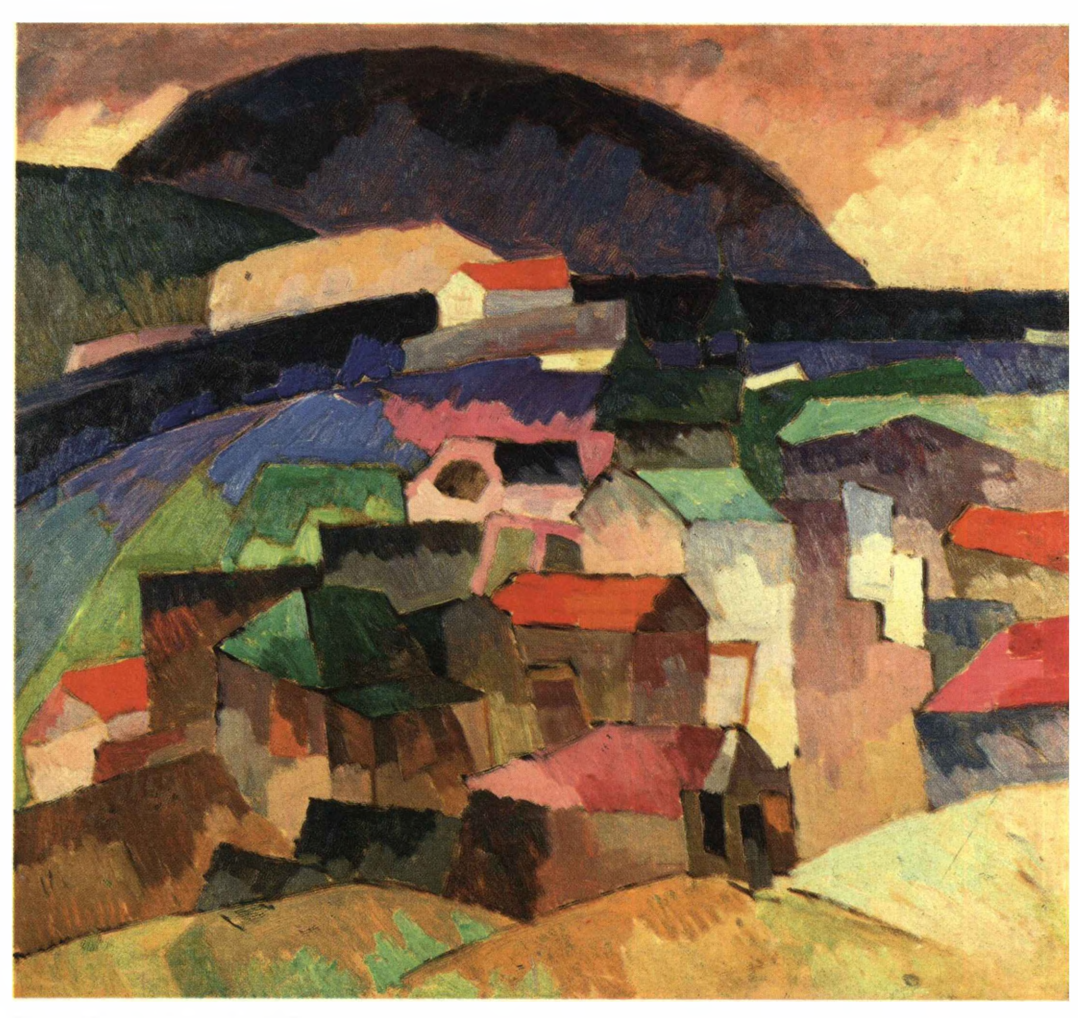
90 *И. Машков.* Ягоды на фоне красного подноса. 1910–1911

91 *И. Машков.* Овальный натюрморт с белой вазой и фруктами. 1911

92 *И.Машков*. Бегония. 1911

93 *И.Машков*. Хлебы. 1912

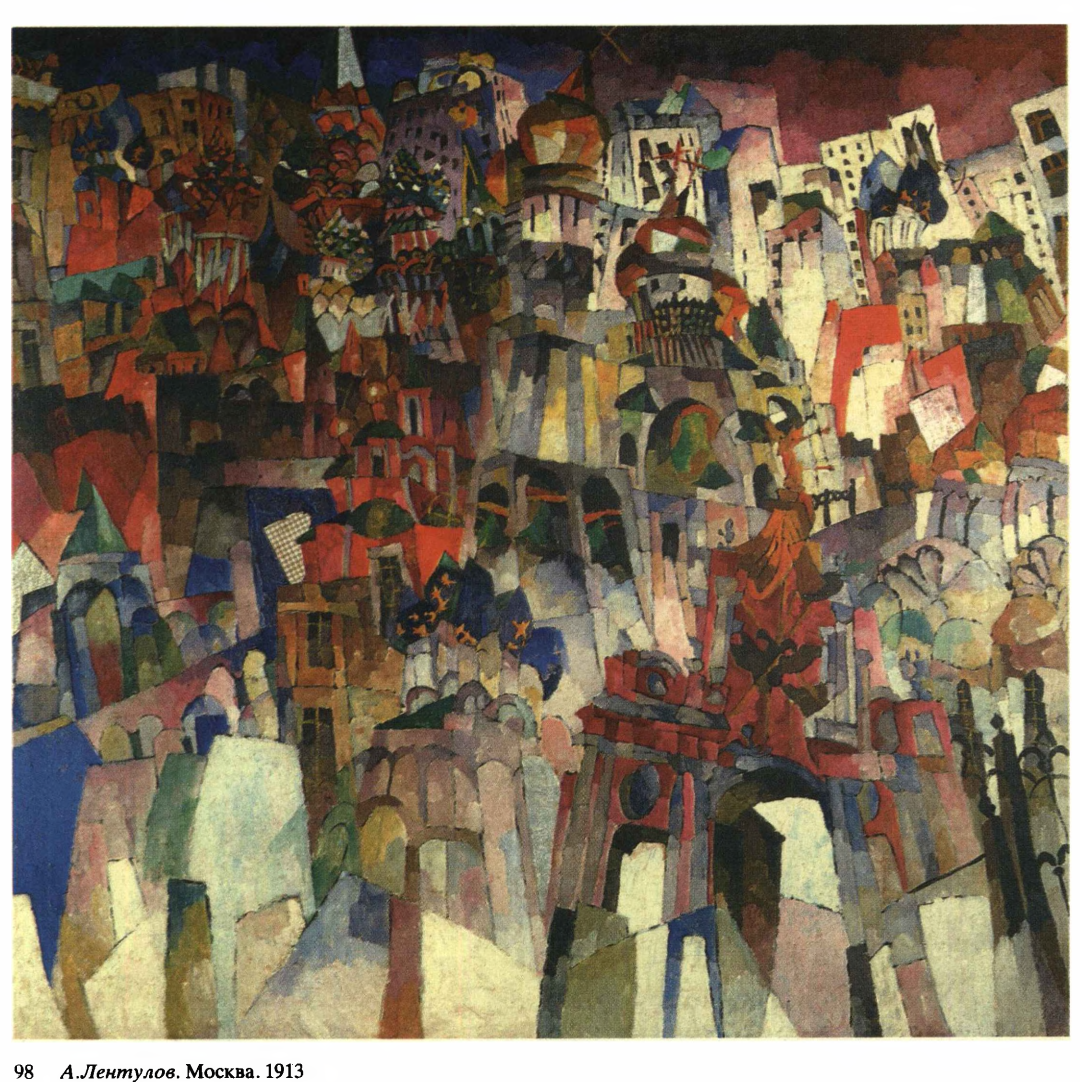
94 *И. Машков*. Камелия. 1913



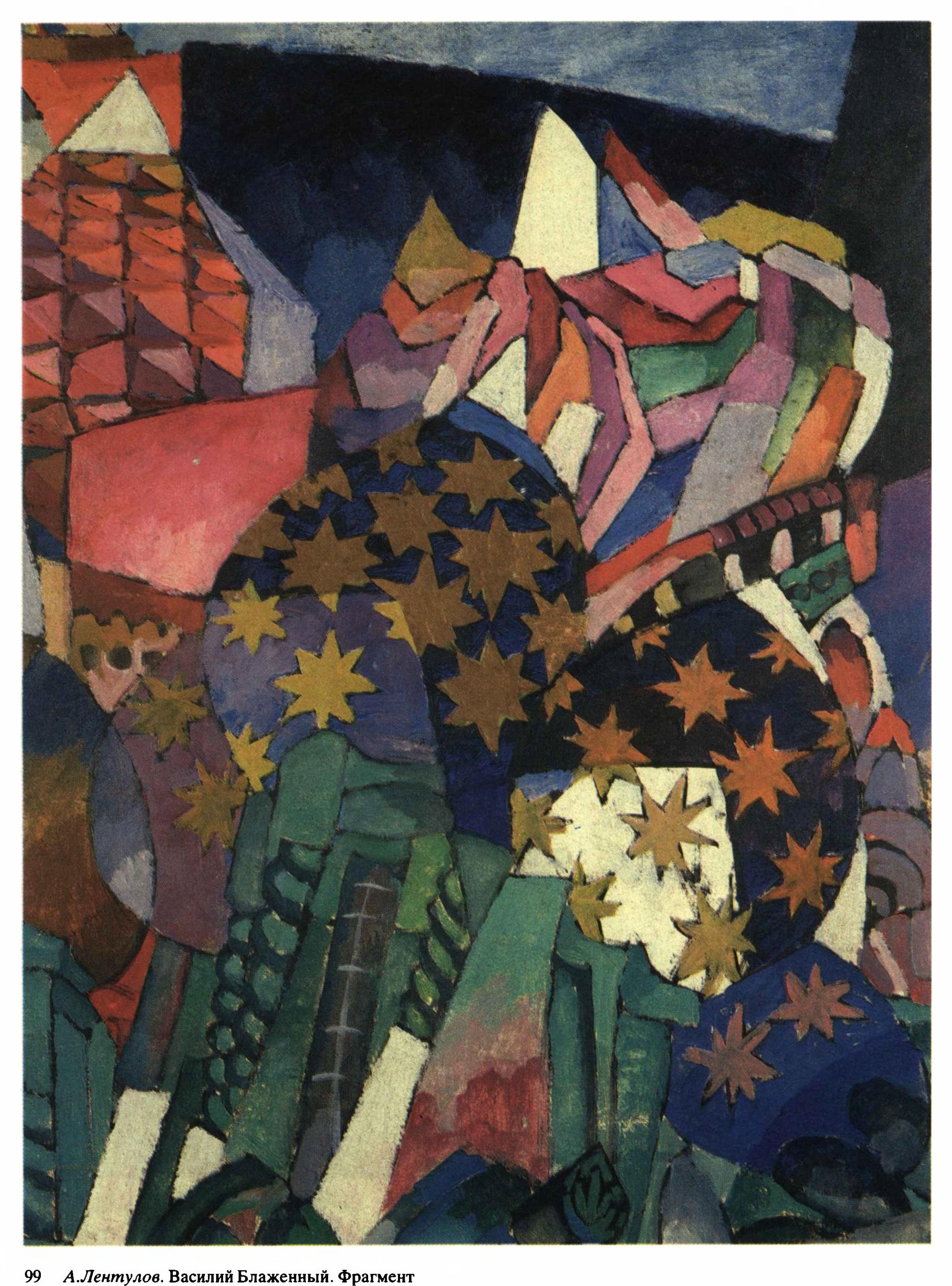
95 *А.Лентулов*. Гурзуф. 1913

96 *А.Лентулов*. Самовар. 1913

97 *А.Лентулов*. Две женщины. Этюд. 1910



98 *А.Лентулов*. Москва. 1913

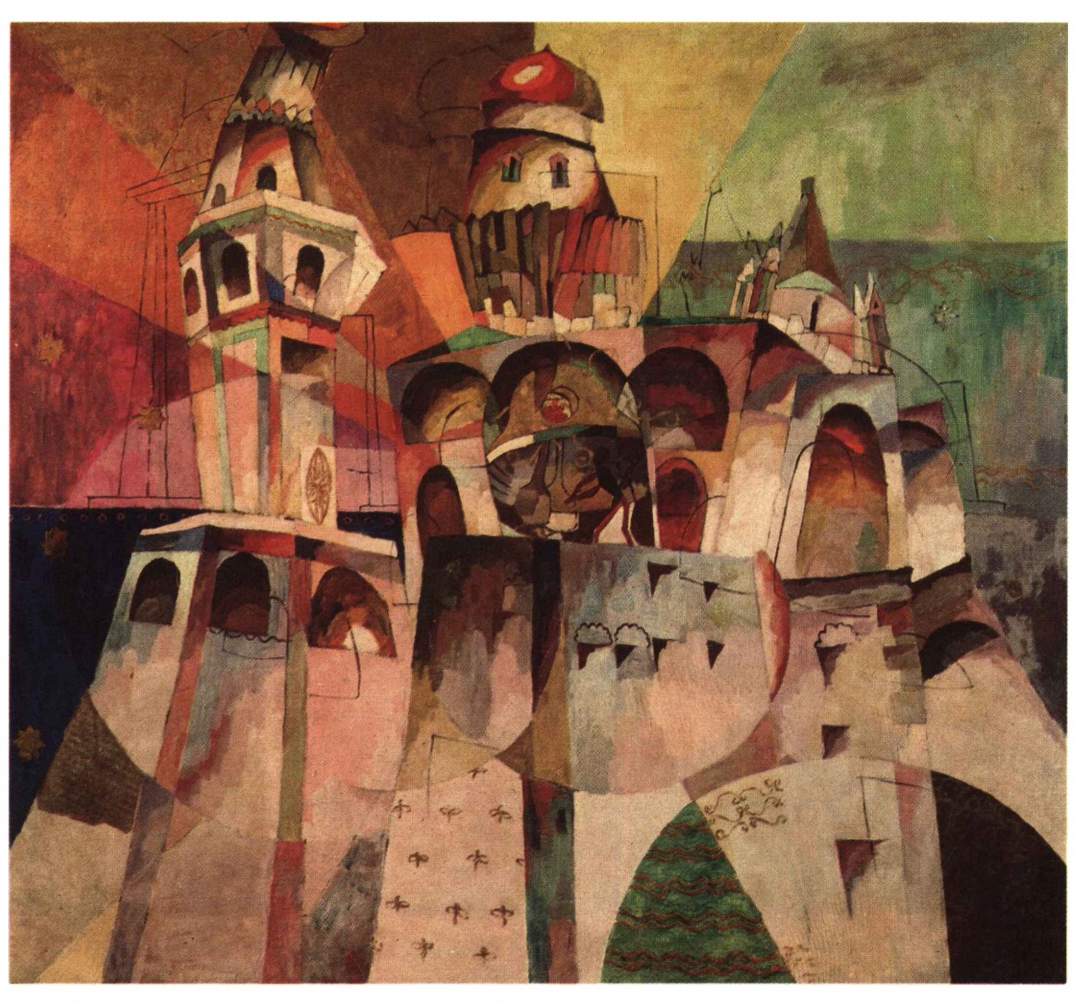


99 *А.Лентулов*. Василий Блаженный. Фрагмент

100 *А.Лентулов.* Василий Блаженный. 1913

101 *А.Лентулов*. Небозвон (Декоративная Москва). 1915

102 *А.Лентулов.* Нижний Новгород. 1915



103 *А.Лентулов*. Звон (Колокольня Ивана Великого). 1915

104 *А.Лентулов*. У моря. Панно. 1915–1916

105 *А.Лентулов*. Страстной монастырь. Панно. 1917

106 *А.Лентулов*. Красный мост. 1918

107 *А.Лентулов*. Портрет А.С.Хохловой. 1919

108 *П. Кончаловский.* Натюрморт с самоваром. 1917

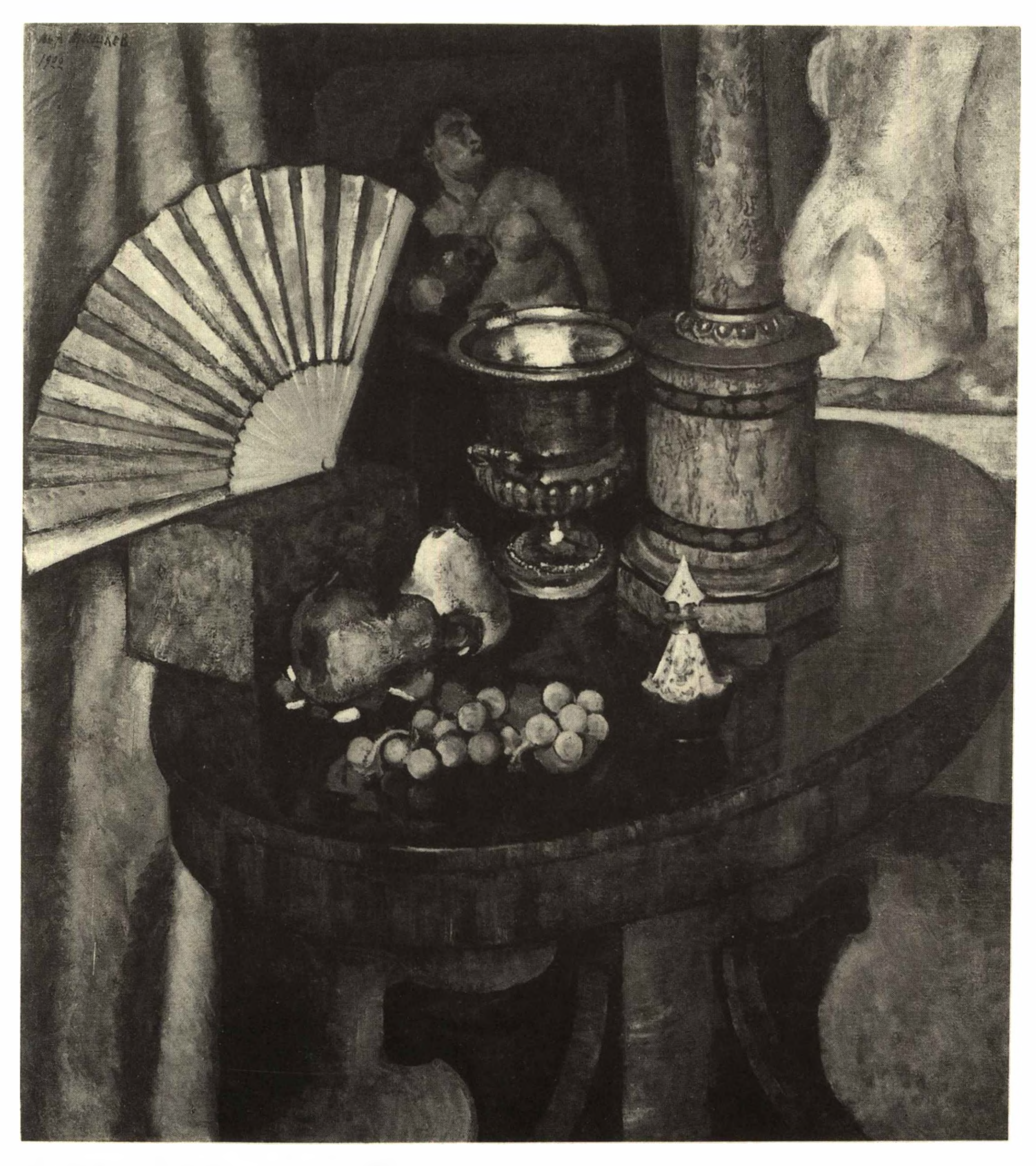
109 *П. Кончаловский.* Натурщица у печки. 1917

110 *П.Кончаловский.* Скрипач (Портрет Г.Ф.Ромашкова). 1918

111 *И. Машков*. Натюрморт с лошадиным черепом. Около 1915

112 *И. Машков.* Натюрморт с самоваром. 1919

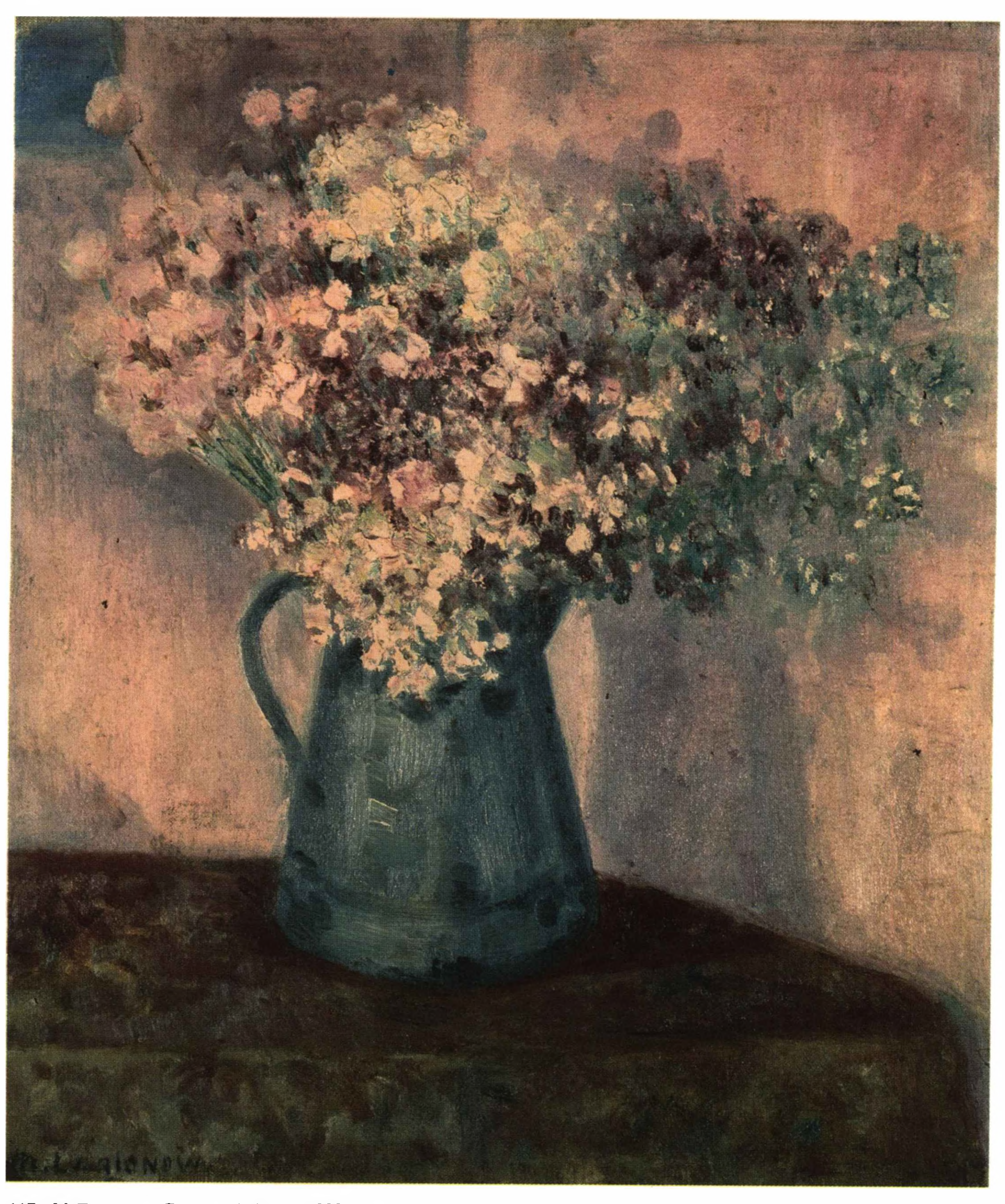
113 **И. Машков*. Натюрморт с парчой (Фрукты и вино). Около 1915



114 *И. Машков*. Натюрморт с веером. 1922

115 *М.Ларионов*. «Осень счасливая». 1912

116 *М.Ларионов.* Осень. Часть цикла «Времена года». 1912



117 *М.Ларионов*. Весенний букет. 1920-е гг.

118 *М.Ларионов*. Натюрморт с лимоном. 1920-е гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ — Государственный Русский музей. Ленинград
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея. Москва
СК — собрание М.П.Кончаловского в Москве
С.Л. — собрание А.К.Ларионовой в Париже
СМЛ — собрание М.А.Лентуловой в Москве

1 *Тугендхольд Я.* Современное искусство и народность.— Северные записки, 1913, ноябрь, с. 61.

2 Многочисленные факты взаимоотношений между художниками России и Франции в интересующий нас период собраны в каталогах выставок «Париж — Москва» и «Москва — Париж», состоявшихся в 1979 и 1981 годах в Париже и Москве. См. «Paris — Moscou 1900—1930». 31 mai — 5 novembre 1979. Paris, 1979. «Москва — Париж. 1900—1930». 3 июня — 4 октября 1981. М., 1981.

3 На этой точке зрения стоял еще В.Дмитриев. См. его статью «Москвичи» (Аполлон, 1917, № 1). Разумеется, более широкие — бытовые и психологические — отличия московской культурно-художественной среды восходят и к еще более ранним временам, окрашивая произведения Рокотова и Тропинина, Перова и Саврасова.

4 *Бенуа А.* Художественные письма. Московские впечатления.— Речь, 1911, 28 января.

5 *Бенуа А.* Художественные письма. В Москве.— Речь, 1912, 28 октября.

6 *Бенуа А.* Художественные письма. Московские впечатления.— Речь, 1911, 28 января.

7 Там же.

8 *Гончарова Н.* Предисловие к каталогу выставки. 1913 г.— Мастера искусства об искусстве, М., 1970, т. 7, с. 488.

9 *Глаголь С.* Мой дневник. Картинные выставки.— Столичная молва, 1909, 2 января. Согласно планам устроителей «Салона Золотого Руна», на его выставках должна была экспонироваться французская живопись не только из французских, но и из русских частных коллекций. Однако ни Щукин, ни Морозов не дали картин, ссылаясь на намерение самостоятельно организовать показ широкой публике произведений своих собраний. Из русских коллекционеров на выставках «Руна» участвовал французскими картинами лишь сам их устроитель Н.П.Рябушинский, коллекция которого не могла идти в сравнение с собраниями Щукина и Морозова. Большинство французских произведений было привезено из Франции.

10 *Тастевен Г.* Футуризм (на пути к новому символизму). М., 1914, с. 5.

11 *Бенуа А.* Художественные письма. Выставка «Союза» II.— Речь, 1911, 4 марта.

12 *Ковтун Е., Повелихина А.* Русская живописная вывеска. (Рукопись).

13 Один из первых, кто всерьез заговорил о городском изобразительном фольклоре и примитиве, проведя систематизацию огромного материала,— Г.С.Островский (О городском изобразительном фольклоре (к постановке вопроса).— Советское искусствознание'74, М., 1975; Лубок в системе русской художественной культуры XVII—XX веков.— Советское искусствознание'80. Вып. 2, М., 1981 и др.).

14 О социальном расслоении и неравенстве внутри российских трудящихся масс обстоятельно написано В.Е.Гусевым. См. его кн.: Эстетика фольклора. Л., 1967.

15 *Богатырев П.* Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре.— В его кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 450—452.
16 *Сакович А.* Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX вв.— В кн.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
17 *Лотман Ю.* Художественная природа русских народных картинок.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. Материалы конференции. М., 1976.
18 Выставка иконописных подлинников и лубков. Организована М.Ф.Ларионовым. М., 1913.
19 См.: *Тананаева Л.* Польский портрет XVII—XVIII веков (к вопросу о «примитивных» формах в искусстве нового времени).— Советское искусствознание'77. Вып. 1. М., 1978; *Прокофьев В.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах).— В сб.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
20 Ср.: *Островский Г.* О городском изобразительном фольклоре (к постановке вопроса).

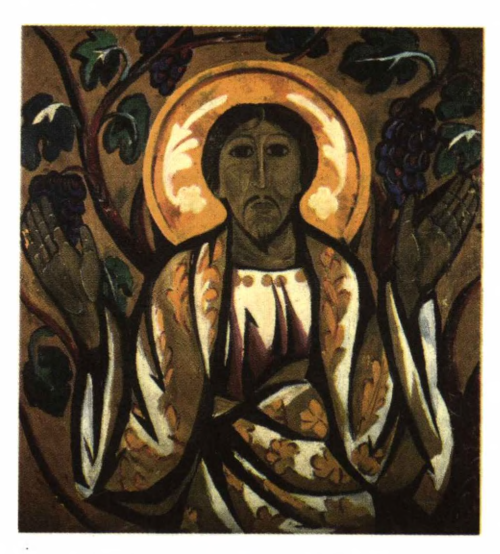
С другой стороны, широчайшую сферу примитива нельзя свести только к городскому фольклору и к «сословному примитиву» купеческого портрета. В нее входили и многочисленные произведения таких «низовых» художников, как Нико Пиросманашвили или Анри Руссо, не отличающиеся ни фольклорностью, ни сословностью. Вполне индивидуальное по самоощущению искусство таких мастеров обладало вместе с тем всеми качествами примитива — нерасторжимой связью с фольклорными культурными слоями и неизбывной тягой к культуре «ученого искусства». С этой точки зрения, явления примитива можно было бы расположить по степени ослабления персональности так, чтобы от картин, подобных «клеенкам» Пиросманашвили, мы постепенно переходили к таким образцам купеческого портрета, где персональность автора еще сказывается сильно (даже если имя автора и неизвестно), а затем к таким, где эта персональность почти отсутствует (даже если имя портретиста и сохранилось). Еще менее персональным оказался бы мир лубка, подносной росписи или вывески, вплоть до дымковских игрушек или городецких прялок, вполне примыкающих своей последовательной имперсональностью к «коллективному сознанию» деревенского фольклора.

21 Об одном из таких «курящих турков», висевших в Москве на Арбате, напротив Плотникова переулка, упоминается у В.Катаняна (Из литературных воспоминаний.— Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 28. Тарту, 1977).
22 *Слонимский Ю.* В 1918 году на спектакле «Мистерии-буфф» (из воспоминаний).— Вопросы литературы, 1972, № 10, с. 171.
23 См.: *Богатырев П.* О природе фольклора.— В кн.: Вопросы теории народного искусства.
24 *Бенуа А.* Художественные письма. Выставка «Союза молодежи».— Речь, 1912, 21 декабря.
25 Там же.
26 На выставке висели произведения вывесочников из «2-й артели живописцев вывесок». Выставка лубков была устроена Ларионовым при выставке «Мишень».
27 1911, 24 декабря.
28 Выставка иконописных подлинников и лубков. Организована М.Ф.Ларионовым. М., 1913. Другая, не менее развернутая выставка русских и зарубежных лубков еще раньше была организована Н.Д.Виноградовым. В каталогах обеих выставок было использовано одно и то же предисловие, написанное М.Ф.Ларионовым.
29 *Поспелов Г.* Новые течения в живописи и рисунке (1908—1917).— В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, т. 4, М., 1980. В статье дается анализ новых художественных направлений в русской живописи предреволюционных лет, общая оценка их достижений и противоречий. Вместе с тем в ней отражена уже и основная концепция предлагаемой читателю книги, в частности, мысли о фольклорном начале, вдохновлявшем московских живописцев, об образе «площадного живописного действа» как неосознанном идеале художников группы Ларионова и мастеров «Бубнового валета». Дело в том, что книга была в своей основе написана еще в начале 70-х годов, однако в то время не смогла найти своего издателя. Мне приходилось публиковать ее отдельные части и положения в различных статьях по русскому искусству начала XX века. Видоизмененный вариант книги увидел свет лишь в 1985 году на немецком языке (Karo-Bube; Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20.Jahrhunderts. Verlag der Kunst. Dresden; Moderne russische Malerei. Die Künstlergruppe Karo-Bube. Kohlhammer. Stuttgart). Для настоящего, русского, издания текст еще раз существенно переработан,

что, однако, не устранило совпадений отдельных его частей с ранее изданными статьями. Вышло так, что в ряде случаев я ссылаюсь на собственные публикации, написанные на самом деле не *до*, а *по следам* основных разделов книги.

30 *Аркин Д.Е.* Р.Фальк и московская живопись.— Русское искусство, 1923, № 2—3, с. 22—23.

31 *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976, с. 70—74.



119 *Н.Гончарова.* Христос. Около 1910

32 *Блок А.А.* Стихия и культура.— Собр. соч. в 8-ми т. М.-Л.: Гос. изд. художественной литературы, т. 5, 1962, с. 356—357.

33 Золотое руно, 1907, № 5, с. 54.

34 Там же, с. 55.

35 *Бенуа А.* Художественные письма. Иконы и новое искусство.— Речь, 1913, 5 апреля.

36 *Анреп Б.* Беседа о живописи.— Аполлон, 1912, № 9, с. 22.

37 *Бенуа А.* Чем могла бы быть Академия художеств.— Речь, 1912, 6 января.

38 *Шервашидзе А.* Индивидуализм и традиция. Александру Бенуа и Морису Дени.— Золотое руно, 1906, с. 64—67.

39 См.: *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М.: Искусство, 1970, с. 78—79.

40 Письмо Н.С.Гончаровой.— Против течения, 1912, 3 марта. Ср.: Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint-Germain-des-Prés. Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine. Paris, 1971, p. 21—23.

41 *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1980, кн. 4—5, с. 540.

42 *Соловьев В.* Воспоминания о Сапунове.— Аполлон, 1916, № 1, с. 17.

43 Близкие тяготения к театрализации поведения были характерны в эту эпоху и для парижского художнического мира. Таков был, например, банкет, устроенный Пикассо и его друзьями в Бато Лавуар в честь «таможенника Руссо». «Аполлинер, Жакоб, я и другие играли на этом банкете бурлескные роли,— вспоминал Андре Сальмон.— Мы смеялись над всем на свете. Мы придумали артистический, искусственный мир с нескончаемыми шутками и трюками» (*Salmon A.* Souvenir sans fin (1908—1920). Paris, 1956, p. 48—65).

44 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 97.

45 Симонович-Ефимова Н. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., 1964, с. 112.

46 Немецкие художники-экспрессионисты во главе с В.В.Кандинским называли «дикими» не только французов и самих себя («Die Wilden Deutschlands»), но и своих русских коллег по сборнику «Die blaue Reiter» («Die Wilden Russlands»). См.: *Харджиев Н.И.* Маяковский и живопись.— В кн.: *Харджиев Н.И., Тренин В.В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 312.

47 *Бенуа А.* Дневник художника.— Речь, 1913, 21 октября. Стремление выставляться сериями или, точнее, массами живописных полотен могло бы объяснить, на наш взгляд, и еще одно, специфическое для этих художников, качество, а именно, постоянную склонность к групповым размежеваниям и расколам. Цепь последовательных обособлений и «уходов» завоевывала и для всей отпочковавшейся группы и для каждого из ее членов все более широкие выставочные площади. Например, если на выставках «Золотого руна» 1908—1909 годов Гончаровой удавалось выставлять не более чем по десяти полотен, то на «Бубновом валете» 1910 года она получила возможность показать тридцать три своих картины, а на «Ослином хвосте», порвав с «бубнововалетцами», пятьдесят шесть произведений. Художники стремились тогда и к развернутым персональным показам, из которых, правда, в 1910-е годы были осуществлены лишь выставки Ларионова и Гончаровой. На выставке 1913—1914 годов в Москве и Петербурге Гончарова показала уже около трехсот пятидесяти вещей (не считая акварелей, пастелей, рисунков и эскизов), сосредоточив на ней все лучшее, что было ею создано на протяжении почти полутора десятилетий.

48 См.: Илья Машков. Автор-составитель и автор статьи И.С.Болотина. М., 1977, с. 411—415. Воспроизведенные фотографии относятся к «Выставке современной русской живописи» в Петрограде 1916 года. Однако близкое впечатление производили и экспозиции начала 1910-х годов.

49 *Бенуа А.* Художественные письма. Трудно ли? — Речь, 1913, 12 апреля.

50 *Дымшиц-Толстая С.* Воспоминания.— Отдел рукописей Русского музея, ф. 100, ед. хр. 249, л. 33.

51 За указание на эту программу автор благодарит Е.Ф.Ковтуна.

52 *Тугендхольд Я.* Московские выставки.— Аполлон, 1913, № 4, с. 86.

53 В 1906 году Ларионов — один из устроителей очередной экспозиции «Союза» — заведует получением и рассылкой произведений. Об этом говорит его письмо Добужинскому, где, отвечая на запрос последнего о своих работах, оставшихся от выставки Союза, художник свидетельствует их сохранность и своевременную отсылку в Петербург (Отдел рукописей Русского музея, ф. 115, ед. хр. 199, письмо от 18 апреля 1906 года).

54 Ларионов датировал свое знакомство с Дягилевым весной 1904 года. См.: *Ларионов М.Ф.* О Дягилеве.— В кн.: Сергей Дягилев и русское искусство. 2. М., 1982, с. 304.

55 Портрет Владимира Бурлюка (Музей С.Пьер в Лионе), по-видимому, фигурировал на «Бубновом валете» 1910 года под наименованием «Портрет атлета». К нему в большой мере близок портрет неизвестного с книгой в руках (Музей П.Людвига в Кельне, воспроизведение см.: Larionov. Acquavella Galleries, New York, 1969, № 37). Возможно, это изображение одного из братьев Бурлюков — вероятнее всего, живописца Давида, ибо фигура изображена на фоне приставленных лицом к стене холстов. Д.Бурлюк возил к себе в Чернянку едва ли не всех своих московских друзей. Помимо Хлебникова, Ларионова, Лившица у него бывали Лентулов (в том же 1910 году), Крученых, Маяковский и другие (см.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933).

56 О дружеских связях Машкова и Кончаловского см.: *Кончаловский П.* Письма к И.И.Машкову. Публикация И.С.Болотиной.— Панорама искусств'78. М., 1979. Машков познакомился с Кончаловским в 1907 году, еще до своего отъезда за границу. В Париже он некоторое время жил в мастерской Кончаловского. С Лентуловым Машков повстречался на собрании Московского товарищества художников, с Рождественским, Фальком, Куприным — в мастерской Серова в Училище живописи.

57 Об этом говорил И.И.Машков в беседе с А.Аристовой (1926—1927, рукопись, частное собрание в Москве). По его словам, постепенно в преподавание вносился и некоторый теоретический уклон, стремление дать общее развитие — художественное и художественно-спортивное (с 1909 г.), для чего в мастерской были все приспособления: гири, кольца, трапеции, трамплин и т. п. В мастерской происходило знакомство некоторых участников группировки. Так, А.В.Лентулов вспоминал позднее, что в машковской мастерской он впервые увидел П.П.Кончаловского (*Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись, собрание семьи художника, страницы не нумерованы).

58 См. примечание 195.

59 Илья Машков — живописцам. Публикация И.С.Болотиной.— Творчество, 1981, № 3, с. 23.

60 Илья Машков. Автор-составитель и автор статьи И.С.Болотина. М., 1977, с. 410.

61 *Куприн А.* Преобразование московского училища ж.в. и з. в академию.—Золотое руно, 1909, № 12, с. 93. Имеются в виду весенние экзамены 1910 года. № 12 за 1909 год вышел с большим запозданием.

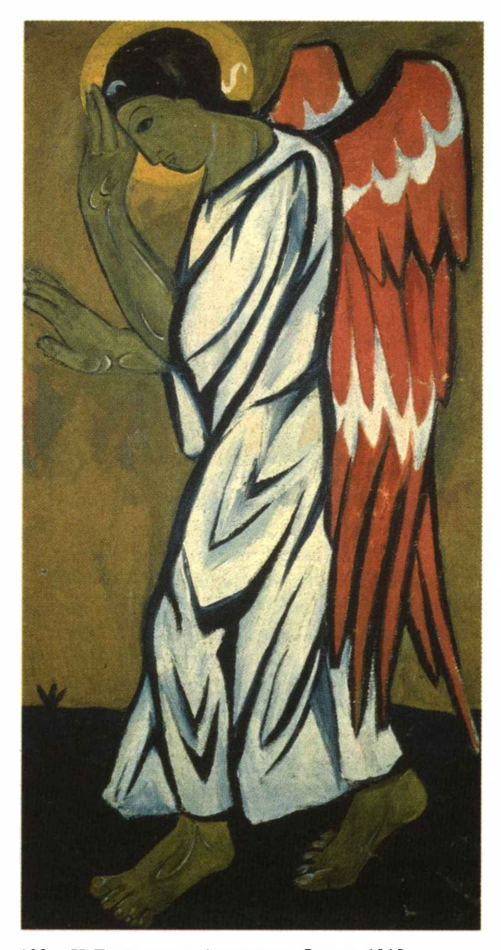
62 Одна из таких натурщиц сохранилась в собрании А.К.Ларионовой в Париже. Н.С.Гончарова преподавала ради заработка и в предыдущие годы. По воспоминаниям А.А.Реформатского, бравшего у нее в детстве уроки рисования и лепки (1908—1909), Гончарова заставляла своих учеников лепить кошек из синей глины.

63 *Лентулов А.В.* Воспоминания.

64 Пейзаж долгое время приписывался Ларионову. Однако в результате сравнительной работы, проведенной в период подготовки выставки Ларионова в Москве, в 1979 году, выяснилась бесспорная принадлежность этой работы Гончаровой. В работе, помимо автора, принимали участие В.М.Володарский и Е.Логинова. К тому же выводу в Русском музее пришли Е.В.Баснер и Е.Ф.Ковтун. На обороте холста сохранилась монограмма Гончаровой Н.Г.

Тема нашей работы — история московского примитивистского движения на рубеже 1900-х и 1910-х годов — не позволяет нам привлекать допримитивистских и послепримитивистских периодов большинства интересующих нас живописцев. Допримитивистский период Гончаровой охватывал первые 1900-е годы, когда, отойдя от скульптуры и покинув московское Учили-

ще, она стала самостоятельно (вернее, под каждодневным руководством Ларионова) заниматься живописью. В своих ранних работах — пейзажах, портретах, натюрмортах в духе «Союза русских художников» — она постепенно переходила от более сдержанной или «серой» манеры натюрмортов и пейзажей начала 1900-х годов («Натюрморт с кофейником», «Ваза с ромашками», «Пруд» из собрания И.Сановича в Москве) к сдержанно-пуантилистской манере 1906—1907 годов («Пейзаж»,



120 *Н.Гончарова.* Архангел. Около 1910

«Пуантилистский пейзаж», оба — С.Л.). В датировках произведений Гончаровой автор опирается на работу Е.В.Баснер.

65 Д.В.Сарабьянов находит немало убедительных аналогий живописным приемам Ларионова и Гончаровой у современных им немецких художников. См.: *Сарабьянов Д.В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад).— Советское искусствознание'80. М., 1981, вып. 1, с. 133—141.

66 *Тугендхольд Я.* Московские выставки.— Аполлон, 1913, № 3, с. 59; *он же.* Современное искусство и народность.— Северные записки, 1913, ноябрь, с. 156.

67 *Поспелов Г.*«Восток и русское искусство»: выставка-исследование.— Декоративное искусство СССР, 1978, № 4.

68 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец, с. 97.

69 *Шевченко А.* Неопримитивизм, его теории, его возможности, его достижения. М., 1913.

70 *Гончарова Н.* Предисловие к каталогу выставки. 1913 г.— Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т. 7, с. 487.

71 *Бенуа А.* Дневник художника.— Речь, 1913, 21 октября.

72 См.: *Chamot Mary.* Gontcharova. /La Bibliothèque des arts/. Paris, 1872, p. 36.

73 Из состава этого цикла обычно упоминаются только четыре картины: «Танцующие крестьяне» (собрание Ж.Шовлена в Париже), «Пирующие крестьяне» (С.Л.) и две картины под названием «Носильщики винограда» (С.Л. и ГРМ). Есть, однако, все основания отнести к тому же циклу и еще несколько произведений. Прежде всего это «Лев» (С.Л.), хотя он, казалось бы, не имеет никакого сюжетного соприкосновения со «сбором винограда». Там те же, что и в «Носильщиках винограда», широкие охристые контуры, стилизующие лубочный прием раскраски по трафарету, тот же глубокий синий фон с сияющими на нем голубыми серпами лун, те же оранжевый и коричневый цвета и, наконец, совершенно одинаковая трактовка львиного и человеческих глаз с подчеркнутым контрастом зрачков и белков. Сюда же надо присоединить еще и несохранившегося или до сих пор не найденного «Быка», литографированное изображение которого Гончарова поместила на обложку каталога своей московской выставки 1913 года. Этот «Бык» отчетливо симметричен «Льву», там те же луны на темном фоне, зазубренное завершение композиции снизу и совершенно такой же, как в «Льве», однако встречно направленный цветок, которым оканчивается орнаментально трактованный и загнутый кверху бычий хвост. «Бык» и «Лев», возможно, символы Евангелистов, вполне подтверждающие истолкование цикла как серии образов с христианской символикой. Однако этому противоречит существование в собрании А.К.Ларионовой еще и «Лебедя», картины, выполненной такими же приемами,

но по сюжету не связанной с евангельской символикой. Заметим, что в эти же годы у Гончаровой возникла большая гуашь «Спас в силах» (С.Л.), где вокруг центрального изображения Христа по углам представлены четыре символа Евангелистов. (Под изображением Гончарова уже позднее, в 1917 году, поместила дарственную надпись: «Николаю Степановичу Гумилеву на память о нашей первой встрече в Париже. Береги Вас Бог как садовник бережет розовый куст в саду. Н.Гончарова». По каким-то причинам гуашь, возможно, не была подарена поэту или оставлена им у художницы «до лучших времен». Возможно, что ответом на этот дар, а также на несколько портретов Гумилева, сделанных Ларионовым, явилось стихотворение, посвященное Гумилевым обоим художникам и опубликованное в кн.: Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint-Germain-des-Prés. Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine. Klincksieek — Paris, 1971).

74 *Тугендхольд Я.* Выставка картин Наталии Гончаровой (письмо из Москвы).— Аполлон, 1913, № 8, с. 71.

75 Монументальные тяготения Гончаровой находились в тесной связи и с ее широким декоративным даром. В те же годы, когда создавались ее лучшие станковые произведения, она интенсивно работала и как живописец-прикладник, создавая, в частности, образцы для обоев по заказам обойных фабрик. Сохранилось несколько образцов, отпечатанных по ее рисункам, необычайно ярких по краскам, соединяющих крупные растительные узоры с изображением птиц — попугаев, павлинов (частное собрание в Москве). На эскизы для обоев Гончарова указала в списке своих произведений, приложенном к каталогу выставки 1913 года в Москве. Несколько ее набросков для обоев есть в Серпуховском музее. От декоративных опытов протягивались нити к некоторым станковым мотивам Гончаровой. В 1911—1912 годах она исполнила несколько картин, показанных на «Ослином хвосте» под общим названием «Живописные возможности по поводу павлина», сильнее укрупняя декоративные элементы и обостряя контрастность красок. В дальнейшем декоративная линия уйдет в ее «Испанок» второй половины 10-х годов или в эскизы театральных декораций. Над образцами для обоев работал в те же годы и Ларионов. На коллекцию обоев Гончаровой и Ларионова автору любезно указал Ю.М.Овсянников.

121 *Н.Гончарова.* Бык. Литография 1913

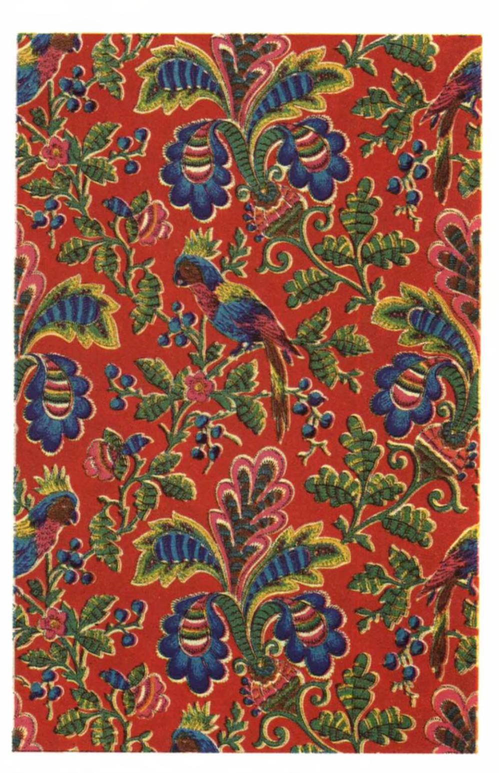
76 Беседа с Н.С.Гончаровой.— Столичная молва, 1910, 5 апреля.

77 *Поспелов Г.* М.Ф.Ларионов.— Советское искусствознание'79. Вып. 2. М., 1980.

78 Н.Н.Пунин писал П.Н.Нерадовскому из Токио 5 мая 1927 года: «‹...› перед отъездом из Москвы пришлось мне видеть много вещей Ларионова — это первостепенная живопись ‹...›. Некоторые вещи совершенно необходимо купить, и по приезде я обязательно составлю докладную записку — по этому поводу в Совет или правление (Русского музея.— *Г.П.*). Исключительные вещи — едва ли есть что-либо лучшее этого за последние 15—20 лет» (Архив Гос. Третьяковской галереи, 31/1279). Сотни картин и рисунков Ларионова и Гончаровой, оставленные ими при их отъезде из России в мастерской в Трехпрудном переулке, были в начале 1920-х годов перевезены Н.Д.Виноградовым в находящееся в его ведении государственное «хранилище картин», где в течение долгого времени и находились. Там, несомненно, их и видел Н.Н.Пунин. В 1926—1928 годах картины партиями выдавались Виноградовым Л.Ф.Жегину, снимались им с подрамников и в виде рулонов или в ящиках пересылались во Францию. Некоторые из картин Ларионова были тогда же куплены для Русского музея, который расплачивался с их автором книгами. В письмах к Жегину Ларионов просил присылать ему любые издания по русским художественным древностям, какие удастся найти, в особенности настаивая на присылке «Славянских и восточных орнаментов» В.В.Стасова, «Материалов» для истории русского иконописания» Н.П.Лихачева, альбомов рисунков рукописных синодиков и т. п.— Архив Гос. Третьяковской галереи, 31/458. Письма Л.Ф.Жегина Ларионову, хранящиеся в архиве А.К.Ларионовой в Париже, показывают, что Жегин прилагал огромные, хотя и не всегда успешные усилия, чтобы выполнить эти ларионовские просьбы.

79 На обороте картины надпись: «Михаил Ларионов. Игроки в карты. Тирасполь. Херс. губ. 36×46. Красноярская ул. д.Петровских, 1902 год».

122 *Н.Гончарова.* Образец обоев
Конец 1900-х — начало 1910-х гг.



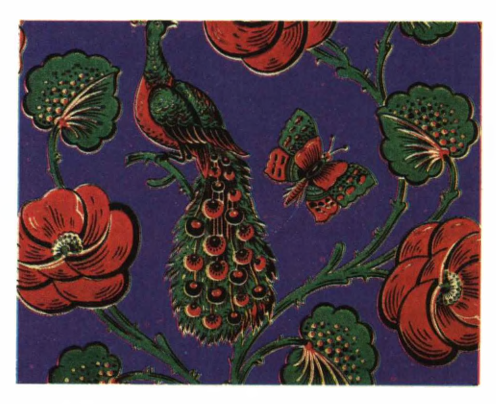
123 *Н.Гончарова.* Образец обоев
Конец 1900-х — начало 1910-х гг.

80 *Глаголь С.* Мой дневник. Картинные выставки.— Столичная молва, 1909, 2 февраля.

81 *Пунин Н.* Импрессионистический период в творчестве М.Ф.Ларионова.— Материалы по русскому искусству. Л., 1928, т. 1.

82 *Бурлюк Н.* Фактура.— В кн.: Пощечина общественному вкусу. В защиту свободы искусства. Стихи. Проза. Статьи. М., 1912, с. 106.

83 *Малевич К.* Системы искусства. Немчи-



124 *Н.Гончарова.* Образец обоев
Конец 1900-х — начало 1910-х гг.

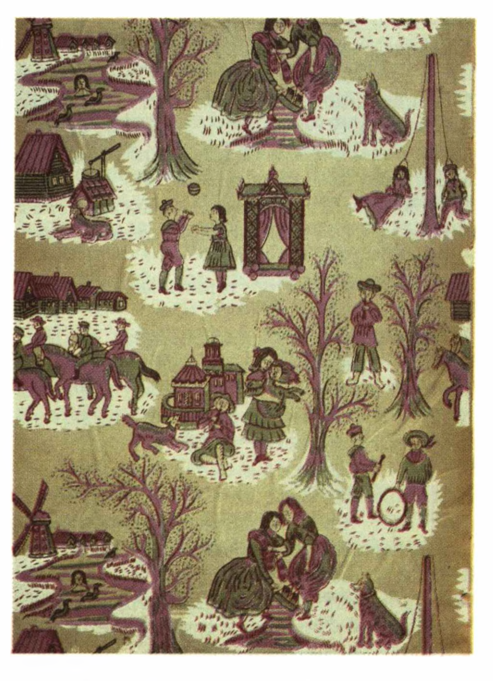
новка, 1919, с. 22. Подробнее см.: *Поспелов Г.* О движении и пространстве у Сезанна.— В кн.: Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976, с. 116—120.

84 Записки М.Ф.Ларионова — в архиве А.К.Ларионовой в Париже.

85 Воспоминания М.Ф.Ларионова.— Русские новости, Париж, 1967, 5 мая. «Почти весь сад моей бабушки,— продолжает художник,— громадный для города (больше двух гектаров) был окружен густыми кустами роз». Он, очевидно, и находился по адресу: Красноярская ул., д.Петровских.

86 «Переволновало это письмо меня очень,— продолжает художник,— было оно от С.П.Дягилева. Дягилев приглашал меня на выставку в Париж и просил приехать в Москву, чтобы посмотреть мои работы. Хотя это было больше чем за два месяца до того срока, как я решил возвращаться в Москву из моего Тирасполя,— я на следующий же день решил выехать со всеми моими живописями. Покинуть бабушку, сад и чудесное южное солнце» (Русские новости, Париж, 1967, 5 мая). По приезде в Москву Ларионов, прикомандированный Училищем живописи к Дягилеву, помогал ему (вместе с Судейкиным и Павлом Кузнецовым) собирать картины для выставки. По воспоминаниям Судейкина, они «снимали со стен дворца купчихи Морозовой панно «Суд Париса» и «Земледелие» Врубеля (Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике.— Л., 1976, с. 294).

87 Образец обоев сохранился в частном собрании в Москве. Он разительно отличается от гончаровских образцов, посвященных орнаментальным мотивам. В пользу атрибуции этого образца как ларионовского говорит и тот факт, что мастер ис-



125 *М.Ларионов.* Образец обоев
Конец 1900-х — начало 1910-х гг.

пользовал его в качестве фона для своего натюрморта.

88 Вывеску с курящей турчанкой можно видеть на картине Кустодиева «Купчихи» (1912, Киевский музей русского искусства). См. также прим. 21.

89 Несколько цветных турецких лубков на стекле сохранилось в собрании А.К.Ларионовой в Париже.

90 *Сарабьянов Д.* Примитивистский период в творчестве Михаила Ларионова.— В кн.: Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971.

91 В каталогах зарубежных выставок Ларионова его военная служба, а соответственно, и работа над «солдатской серией» датируется обычно неоправданно рано — уже 1908 годом. Между тем Ларионов мог

отслужить свой срок лишь по окончании московского Училища живописи, когда оканчивалась даваемая училищем отсрочка. Звание художника живописи II степени и право отбывать воинскую повинность вольноопределяющимся Ларионов получил на Совете Училища 25 сентября 1910 года (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1517. См. также: Эли Эганбюри. Указ. соч.).

92 *George W.* Larionov. /La Bibliothèque des arts/. Paris, 1966, p. 62.

93 Записки С.М.Романовича. Рукопись. Собрание М.А.Спендиаровой в Москве.

94 Не случайно так подошли к поэме Блока ларионовские иллюстрации к ней, сделанные уже во Франции, в 1920 году. См.: *Харджиев Н.* Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова.— В сб.: Искусство книги, вып. 5. М., 1968, с. 316—317. Оригиналы, в том числе и не вошедшие в книгу,— в собрании А.К.Ларионовой.

95 *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

96 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец, с. 37.

97 *Лотман Ю.* Художественная природа русских народных картинок.— В сб.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. (к 150-летию со дня рождения Д.А.Ровинского). М., 1976.

98 1-я выставка лубков, организована Н.Д.Виноградовым 19—24 февраля. Каталог. М., 1913. Выставка иконописных подлинников и лубков. Организована М.Ф.Ларионовым. М., 1913.

99 *Куприн А.В.* Наброски воспоминаний. Рукопись.— Собрание семьи художника (страницы не нумерованы).

100 Проверяя эту ларионовскую версию, мы обратились к научному руководителю «Музея игральных карт» в Штуттгарте, доктору Детлефу Гофману. По его словам, за всю его практику изучения игральных карт ему не приходилось встречать бубновых валетов в виде художников на картах какихлибо эпох.

101 *Лентулов А.В.* Воспоминания.

102 *Черри.* Ссора «хвостов» с «валетами» (интервью с Ларионовым).— Голос Москвы, 1911, 11 декабря.

103 То же, независимо от Лентулова, повторил в своих воспоминаниях и И.И.Машков. См.: *Машков И.* Автобиография.— В кн.: Советские художники. Живописцы и графики. М., 1987, т. 1, с. 194.

104 «On appelle aussi valet de carreau un homme de néant, un misérable»,— писал А.Фюретьер в выпущенном им еще в начале XVIII века словаре французского языка (*Furetière A.* Dictionnaire universel... à la Haye, 1727). См. также: *Littré P.* Dictionnaire de la langue française, [s. a.], t. 4, 6583.

105 «Я вас подлецом теперь уже никогда не буду считать»,— немедленно возражает ему князь, показывая полное понимание «словца» (*Достоевский Ф.М.* Идиот.— Собрание сочинений в 10-ти томах. М., 1957, т. 6, с. 141—142).

106 Клуб червонных валетов. Уголовный процесс. М., 1877.

107 См.: *Салтыков-Щедрин М.Е.* Дети Москвы. Сборник.— Полное собрание сочинений, т. 13, Л., 1936. См. также «Современную идиллию».

108 *Салтыков-Щедрин М.Е.* Дети Москвы... с. 366.

109 *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. 1877, февраль.— Полное собрание сочинений Ф.М.Достоевского. СПб., 1895, т. 11, ч. 1, с. 50.

110 Только М.Цветаева вернула однажды этому образу его первоначальное значение, изобразив в своей ранней пьесе «Червонный валет» (1918) молодого кавалера, беззаветно влюбленного в даму сердца (пьеса не публиковалась). В предреволюционные годы был выпущен также и фильм о «червонных валетах».

111 На протяжении 1900-х годов неоднократно переиздавался и роман Понсон дю Террайля «Молодость короля Генриха Четвертого», где шла все та же авантюрная «игра в валеты». Четыре «гасконских валета» — молодые искатели приключений — составляли заговор с целью сделать Генриха французским королем, отдельные книги романа назывались «Похождения червонного валета» и «Любовные приключения трефового валета», по ходу дела выяснялось, что уже Лагир — один из спутников Жанны д'Арк — был червонным валетом, а его друг Генрих де Галер — валетом бубновым и т. п.

112 *Волошин М.* «Бубновый валет».— Аполлон. Русская художественная летопись, 1911, с. 10.

113 *Черри.* Ссора «хвостов» с «валетами» (интервью с Ларионовым). То же художник повторил в другом интервью: «Организованный мною ,,Бубновый валет" распался и преобразовался в ,,Ослиный хвост", на следующий год они будут выставлять под названием ,,Мишень"» (Против течения, 1911, 24 декабря), и, наконец, в предисловии к каталогу выставки «Мишень»: «Мишень является последней выставкой из задуманного в 1911 году цикла: Бубновый валет (первая выставка, а не общество), Ослиный хвост, Мишень».

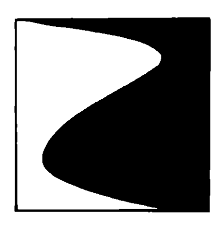
114 На «Салоне независимых» 1910 года была экспонирована «написанная хвостом осла» картина «Заход солнца на Адриатическом море». Картина была подписана Joachim Boronali — фамилия получалась перестановкой букв в слове Aliboron — имени известного во французской литературе персонажа-осла.
115 *Тугендхольд Я.* Современное искусство и народность.— Северные записки, 1913, ноябрь, с. 156.
116 *Лентулов А.* Воспоминания.
117 *Зоркая Н.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976; *Божович В.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. М., 1987.
118 Портрет по просьбе А.Н.Бенуа был отдан Кончаловским на выставку «Мир искусства» 1911 года.
119 Если портреты Ильи Машкова и Владимира Бурлюка, изображенных в виде атлетов, «конкурировали» на выставочных стенах, то накануне открытия выставки, как повествует в своих «Воспоминаниях» Лентулов, состоялась их настоящая схватка перед компанией друзей-художников. «Громадный детина» Бурлюк, «из которого мог бы быть хороший борец ‹…› просто сгреб И.И.Машкова и, войдя в раж, бросил его со всего размаха об пол. У И.И. помутилось в голове, он сделался бледен как полотно, кажется, он ударил его виском. Мне бедный И.И. напомнил своим видом и своей больной головой раненого сына Ивана Грозного, изображенного на картине Репина».
120 *Гарин С.* «Бубновый валет».— Утро России, 1910, 12 декабря.
121 *Арлекин.* Маленький фельетон.— Московская газета-копейка, 1910, 12 декабря.
122 *Ашевский П.* «Бубновое дело».— Русское слово, 1910, 12 декабря. В апреле 1913 года, когда «Бубновый валет» впервые открылся в Петербурге, подобные же интонации появились и в петербургской печати. Так, О.Бетанкур находил «Бубновый валет» настолько же показательным для своего времени, как и прогремевшие перед тем по России «чудовищные уголовные процессы» (Санкт-Петербургские ведомости, 1913, 7 апреля).
123 *Бурлюк Д.* Письмо А.Н.Бенуа от 3 марта 1910 года.— Отдел рукописей Русского музея, ф. 137, ед. хр. 756. Также: *Харджиев Н.* Маяковский и живопись.— В кн.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 311.
124 Еще одной причиной расхождения могло явиться и назревшее соперничество «игравших первые скрипки» Ларионова и Кончаловского. По свидетельству Лентулова, довольно скоро «доминирующее положение среди группы бубновалетцев занял П.П.(Кончаловский), и это обстоятельство в первый же год изменило состав общества». Уже при организации выставки 1910 года заглавные роли едва ли не поровну разделялись между двумя вождями. Накануне открытия «все были озабочены вывеской выставки,— пишет Лентулов.— На полу лежал большой подрамник с натянутым холстом. П.П.К. сидел на стуле среди залы и величаво обсуждал со всеми художниками, что изобразить на вывеске». Выполнить вывеску Кончаловский поручил А.А.Моргунову. Лентулов замечает по этому поводу, что ему было обидно, что эта работа была отдана не ему с его известными наклонностями декоративиста, однако ему пришлось промолчать, ибо право решения, очевидно, уже всеми признавалось за Кончаловским.
125 Впрочем, «театрализация поведения» захватывала отнюдь не только область художнической борьбы или общественных выступлений. Тот же Б.Лившиц описывал, например, интересную сцену работы братьев Бурлюков в Чернянке накануне «Бубнового валета» 1912 года: «Владимир ‹…› пинком распахивает стеклянную дверь, ведущую в парк ‹…› Схватив свой последний холст ‹…› выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь. Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже и неудачному. Но Давид спокоен за участь картины. Владимир не в первый раз «обрабатывает» таким образом свои полотна» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец, с. 40). Помимо «обработки» холста, тут была, без сомнения, и другая, и наиболее важная, сторона — все та же открытая театрализация (в присутствии постороннего наблюдателя!) тех «приемов снижения», которые культивировали и сами полотна примитивистов. Если Ларионов помещал своих персонажей «в грязь» под забор, а выставки своей живописи «обзывал» «бубновым валетом» и «ослиным хвостом», то не приходится удивляться, что его последователи доводили дело до логического конца, «затаптывая в грязь» на глазах у публики уже и сами живописные полотна.
126 Отдел рукописей Русского музея, ф. 135, ед. хр. 7, л. 5.
127 «Футуристы на суде».— Голос Москвы, 1913, 18 октября. Присутствовавшие на диспуте рецензенты единодушно сообщали все же, что «в публику полетели лампа, стул, колокольчик» (Утро России, 1913, 24 марта).
128 *Р-й.* Диспут «Бубнового валета».— Русские ведомости, 1912, 14 февраля.

129 «Спор об искусстве».— Утро России, 1912, 14 февраля.
130 *Меч Р.* «Бубновый валет» (комментарии к картинам).— Московская газета, 1913, 11 февраля.
131 «Бубновые валеты».— Русское слово, 1913, 13 февраля.
132 И.Е.Репин у «Бубновых валетов».— Утро России, 1913, 13 февраля.
133 Рассказ А.В.Лентулова об этом эпизоде воспроизведен М.А.Лентуловой в ее книге «Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания». М., 1969, с. 36. По словам Лентулова, когда он на следующий день пришел на выставку, чтобы дать объяснение своей картины, «оппонент Шатилов» отсутствовал.
134 *Бенуа А.* Художественные письма. Сезанн и Гоген.— Речь, 1912, 27 января.
135 *Бенуа А.* Художественные письма. Трудно ли?— Речь, 1913, 12 апреля.
136 *Бенуа А.* Художественные письма. Иконы и новое русское искусство.— Речь, 1913, 5 апреля.
137 *Бенуа А.* Художественные письма. Выставка «Союза».— Речь, 1910, 5 марта.
138 *Бенуа А.* Художественные письма. Выставка «Союза молодежи».— Речь, 1913, 21 декабря.
139 *Бенуа А. Художественные письма. Трудно ли?*— Речь, 1913, 12 апреля.
140 *Бенуа А.* Машков и Кончаловский.— Речь, 1916, 15 апреля.
141 *Бенуа А.* Художественные письма. Выставка «Союза».— Речь, 1910, 26 февраля.
142 *Бенуа А.* Художественные письма. Иконы и новое русское искусство.— Речь, 1913, 5 апреля.
143 *Бенуа А.* Дневник художника.— Речь, 1913, 21 октября.
144 *Тугендхольд Я.* Московские выставки.— Аполлон, 1913, № 3.
145 Турецкие лубки были в изобилии показаны на обеих экспозициях лубков в 1913 году.
146 Для работы над декорациями были предоставлены мастерские театра Корша.
147 См.: *Лентулова М.А.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания, с. 20.
148 Устав общества художников «Бубновый валет». М., 1911.
149 *Мамонтов С.* «Бубновый валет».— Русское слово, 1912, 26 января.
150 «Москва о съезде».— Против течения, 1911, 24 декабря.
151 Беседа с Н.С.Гончаровой.— Столичная молва, 1910, 5 апреля.
152 «Москва о съезде».— Против течения, 1911, 24 декабря.
153 «Письмо Н.С.Гончаровой».— Против течения, 1912, 3 марта.
154 *Гончарова Н.* Предисловие к каталогу выставки. 1913 г.— Мастера искусства об искусстве, М., т. 7, с. 488—489.
155 Д.Бурлюк. Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство. СПб., 1913.
156 «Письмо Н.С.Гончаровой».— Против течения, 1912, 3 марта.
157 Понедельник, 1912, 26 февраля. Тем более никакого касательства к бубнововалетской программе не имела нашумевшая лекция М.Волошина о картине Репина «Иван Грозный», произнесенная на диспуте «Бубнового валета» в 1913 году.
158 К вопросу о современном состоянии русской живописи. Сборник статей по искусству. М., 1913, с. 65.
159 Там же, с. 88.
160 В мастерской А.Ле-Фоконье в Париже в сезон 1911—1912 года работал Лентулов.
161 *Сарабьянов Д.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов, с. 105.
162 *Тугендхольд Я.* «Выставка картин». Заметки о современной живописи.— Русское искусство, 1923, № 2, с. 99.
163 *Виппер Б.* Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922, с. 28.
164 Там же.
165 *Бенуа А.* Художественные письма. Трудно ли? — Речь, 1913, 12 апреля.
166 Там же.
167 *Федоров-Давыдов А.А.* Искусство промышленного капитализма. М., 1929, с. 27.
168 *Тугендхольд Я.* «Выставка картин». Заметки о современной живописи.
169 См. об этом: *Поспелов Г.Г.* О группе ранних портретов Машкова, Кончаловского и Лентулова.— В кн.: Советская живопись'74. М., 1976.
170 В обратном соотношении изображенного и собственно пластического движения следует видеть самую общую закономерность развития мирового искусства. Так, средневековая живопись, культивируя замедленность движения или неподвижность персонажей, акцентировала экспрессивно-ритмическое движение формы, а вместе и движение зрителя и его взгляда вдоль поверхности изображения. Живописцы Нового времени, наоборот, сосредоточивались на движении событийном, на развитии ситуаций или взаимоотношений героев и т. п., предполагая вместе с тем неподвижность стоящего перед картиной (все равно как сидящего в театральном кресле) зрителя. В скульптуре и архитектуре изображенное и собственное движение точно так же

развивались, как отчетливо обратные качества, приводя, например, в периоды упадка ритмической или двигательно-пластической сторон к развитию «фасадной» архитектуры и иллюзорно-изобразительной скульптуры, опять-таки требующих неподвижно закрепленного зрителя. И та же закономерность может быть прослежена в пределах неизобразительных искусств, например, в литературе, музыке и театре. Интересно, что внимание к экспрессивному ритмическому движению приводило к отрицанию событийного («психологического» или «сюжетного») движения также и в условном театре 1910-х годов. «Нужен Неподвижный театр», который «рассматривает движение как пластическую музыку,— писал В.Э.Мейерхольд («О театре» — *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, 1891—1917. М., 1968, с. 125) — и «‹...› фиксируя статуарную пластичность, закрепляет в памяти зрителя отдельные группировки» (с. 142). Мейерхольд говорил о «просцениуме» и «маске» как «первичных элементах театра» (с. 104), соединяя с «маской» идею мимической неподвижности актера, а с «просцениумом» — представление о том пространственном слое, в котором развертывается его ритмическое движение (то есть чередование «отдельных группировок»), усиленное «распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют» (с. 142).

171 *Поспелов Г.* О движении и пространстве у Сезанна.— В сб.: Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.

172 Внимательно изучавший подобные изобразительные эффекты В.А.Фаворский рисовал на своих публичных лекциях следующую графическую схему:



Она наглядно показывала, что белый (или черный) выступ, активно вдающийся в черный (или белый) фон, кажется находящимся ближе к глазу.

173 *Грищенко А.* О группе художников «Бубновый валет».— Аполлон, 1913, № 6, с. 33.

174 Там же, с. 35.

175 Там же, с. 33.

176 *Овсянникова Е.* Из истории первых выставок лубка.— Советское искусствознание, вып. 20. М., 1986.

177 *Лентулова М.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания, с. 44.

178 *Нюренберг А.* Поль Сезанн. М., с. 40.

179 Различие между декоративной живописью и «серийным станковизмом» «Бубнового валета» в том, что ритм декоративной росписи обычно координирован с окружающей архитектурной средой и ее архитектурным ритмом, тогда как живописное движение серийных экспозиций «Бубнового валета» не имело в виду никакой архитектурной или любой другой среды, выражая исключительно переходящий из полотна в полотно единый ритм живописного созидания.

180 *Черри.* Ссора «хвостов» с «валетами».— Голос Москвы, 1911, 11 декабря.

181 Письмо Н.С.Гончаровой.— Против течения, 1912, 3 марта.

182 См.: *Харджиев Н.И.* Маяковский и живопись.— В кн.: *Харджиев Н.И., Тренин В.В.* Поэтическая культура Маяковского, с. 18.

183 Отчет о деятельности Общества художников «Бубнового валета» за 1911—1912-й гг. М., 1912.

184 Кончаловский. Художественное наследие. М., 1964, с. 21.

185 *Федоров-Давыдов А.А.* Искусство промышленного капитализма, с. 27.

186 *Муратов П.П.* Живопись Кончаловского. М., 1923, с. 29.

187 *Левшин В.* Садовая 302 бис.— Театр, 1972, № 10.

188 *Муратов П.П.* Живопись Кончаловского, с. 33.

189 В списке произведений П.П.Кончаловского, составленном Е.В.Фроловой (Кончаловский. Художественное наследие, с. 99) дата натюрморта неверно прочитана как 1915.

190 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.

191 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец, с. 37.

192 Надпись «Русское слово» и другие русские ярлыки обличают в Кончаловском не столько кубиста, сколько примитивиста, ибо типичные русские кубисты, не будучи в силах оторваться от образцов Пикассо, писали и наклеивали на свои картины чаще всего латинские буквы.

193 *Бенуа А.* Машков и Кончаловский.— Речь, 1916, 15 апреля.

194 Подготовительный рисунок углем к этой постановке сохранился в мастерской художника. См.: Илья Машков. Автор-

составитель и автор статьи Болотина И.С. М., 1977. На эту превосходную работу И.С.Болотиной автор опирается и в датировках произведений художника, и в ряде суждений о его творчестве.

195 То, что на портрете изображен московский поэт С.Я.Рубанович, должно быть сегодня подвергнуто сомнению. По словам И.С.Болотиной, ей удалось обнаружить в мастерской Машкова принадлежащий художнику экземпляр каталога одной из выставок, где портрет выставлялся под названием «Портрет поэта». На полях этого каталога рукой Машкова, пером, было написано «Яшвили» (к сожалению, нам не удалось увидеть этого каталога и этой надписи своими глазами).

Однако еще раньше к мысли о том, что на портрете Машкова изображен грузинский поэт Паоло Яшвили в юности (в 1910 году ему должно было быть 16 лет), пришла сотрудница Третьяковской галереи Е.А.Лебединская, хорошо помнившая Яшвили по своим юным годам в Тифлисе. В 1974 году нам удалось через посредство дочери поэта Медеи Павловны Яшвили показать фотографию с портрета старым друзьям Яшвили художнику Ладо Гудиашвили и поэтам Колау Надирадзе и Ираклию Абашидзе. Все трое с полной уверенностью подтвердили версию Е.А.Лебединской, а Ладо Гудиашвили оставил даже и письменное подтверждение своего мнения: «Я посмотрел фотографию с портрета, исполненного художником Машковым, точно и убедительно могу сказать, что на портрете изображен поэт Паоло Яшвили, наверняка, в чем я не сомневаюсь. Народный художник СССР Ладо Гудиашвили. 28.8.1974».

Персонаж портрета Машкова очень похож на Паоло Яшвили на его сохранившихся фотографиях. Все знавшие поэта в особенности указывали на его «толстую шею» как на характерный индивидуальный признак Яшвили. Разумеется, какие-то черты молодого человека могли быть утрированы Машковым, воспринимавшим его, как Кончаловский Якулова, прежде всего как «восточного человека» — в духе своей тогдашней эстетики. В мае 1983 года доклад об атрибуции портрета Машкова был сделан автором этих строк на IV Международном симпозиуме по грузинскому искусству в Тбилиси. Доклад заканчивался призывом к грузинским литературоведам детально исследовать биографию Яшвили, особенно период между окончанием гимназии и отъездом для занятий живописью в Париж. Если такие исследования покажут, что в октябре 1910 года молодой Яшвили мог появиться в Москве, в мастерской Машкова, то вопрос о персонаже машковского портрета можно будет считать окончательно разрешенным.

196 Цит. по кн.: *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи. М., 1977, с. 111.

197 *Коган Д.З.* Новые течения в живописи 1907—1917 годов.— История русского искусства. М., 1969, т. X, кн. 2, с. 112.

198 *Аксенов И.* Аристарх Васильевич Лентулов. Рукопись. Частное собрание.

199 Цит. по рукописи И.Аксенова «Аристарх Васильевич Лентулов».

200 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.

201 Натюрморты с тыквами писались Лентуловым, очевидно, в Чернянке, где он в 1910 году гостил у Бурлюков.

202 Лентулов рассказывал в своих воспоминаниях, что в сезон 1911—1912 года он широко общался в Париже и с русскими, и с французами. На четвергах, устраиваемых им в номере в гостинице, бывали А.Толстой, М.Волошин, В.Брюсов, К.Бальмонт, Е.Кругликова, скульптор А.Архипенко, которого художник назвал своим «неизменным спутником». Знакомство Лентулова с французами способствовало отбору французских полотен для «Бубнового валета» 1912 года. «Французы,— писал Лентулов,— не с охотой давали вещи в Россию, но все же мне удалось уговорить и набрать очень много».

203 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.

204 *Аксенов И.* Аристарх Васильевич Лентулов.

205 Там же.

206 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.

207 *Лентулова М.А.* Художник Аристарх Лентулов. М., 1969, с. 94.

208 *Аксенов И.* Аристарх Васильевич Лентулов. Рукопись.

209 Там же.

210 *Лентулова М.А.* Художник Аристарх Лентулов, с. 34.

211 См. гл. вторую, с. 114.

212 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.

213 Там же.

214 «Автопортрет изображен в стиле старых икон,— записывал художник,— что вызвало в печати бурю негодования и даже чуть не выселяли из Москвы за неслыханное кощунство и глумление над святыней» (Воспоминания).

215 См.: *Поспелов Г.Г., Реформатская М.А.* Творчество К.Петрова-Водкина 1910 годов. Судьба монументальной картины.— В кн.: Русское искусство второй половины

XIX — начала XX века. М., 1975.
216 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.
217 «Они не хотели скандала» (объяснения устроителей диспута «Мишень»).— Московская газета, 1913, 25 марта.
218 *Лентулова М.А.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания, с. 29. Приемы эти Лентулов применял и в последующих театральных работах. Так, в 1918 году художник получил заказ на оформление сцены для исполнения скрябинского «Прометея» в Большом театре. Лентулов задумал настоящее цветовое сопровождение к исполнению. М.А.Лентулова очень ярко описывает работу художника: «С вдохновением расписывает Лентулов огромный задник для «Прометея». Но ведь музыка меняется, а цветовой занавес остается все время одним и тем же. Лентулову приходит в голову освещать этот занавес различными, в зависимости от музыкальных моментов, цветными прожекторами, которые дали возможность художнику, конечно субъективно, как бы написать цветовую партитуру этой музыки. Эта задача страшно увлекла Лентулова, и он носился по всем этажам театра и устанавливал соответственно своей партитуре прожектора с различными фильтрами и репетировал вместе с оркестром свою цветовую партию» (см.: *Лентулова М.А.* Художник Аристарх Лентулов, с. 94—96). Подобная партитура, по воспоминаниям Л.Л.Сабанеева, была написана однажды самим Скрябиным, однако Лентулов ее, конечно, знать не мог (см.: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1925, с. 60—61).
219 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись; *Лентулова М.А.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания, с. 34.
220 См.: *Тугендхольд Я.* Письмо из Москвы.— Аполлон, 1917, № 1, с. 70.
221 *Муратов П.П.* Живопись Кончаловского, с. 51—52.
222 Там же, с. 56.
223 Московская газета, 1913, 26 марта.
224 См.: *Харджиев Н.И.* Маяковский и живопись.— В кн.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 27.
225 *Харджиев Н.И.* Заметки о Маяковском.— Там же, с. 194.
226 *Гончарова Н.* Предисловие к каталогу выставки. 1913 г.— Мастера искусства об искусстве, М., 1970, т. 7, с. 490.
227 *Варсонофий Паркин.* Ослиный хвост и Мишень.— В сб.: Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
228 *Маяковский В.* Театры (1913).— Полное собрание сочинений в 13-ти томах, М., 1955, т. 1, с. 42.
229 Аргус. 1913, № 12.
230 *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 233.
231 Там же.
232 *Kowtun S.F.* Die Wiedergeburt der künstlerischen Druckgraphik. Aus der Geschichte der russischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Verlag der Kunst. Dresden, 1984.
233 *Матюшин М.* Путь художника. Рукопись, с. 66.— Архив Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), ф. 656.
234 Рисунки находятся в зарубежных частных собраниях. См.: Mikhail Larionov. Der Weg in die Abstraktion. Werke auf Papier 1908—1915. Schirn Kunsthalle. Frankfurt, 9.April - 24.Mai 1987. Frankfurt. 1987. Ausstellung-Katalog. Подавляющее большинство произведений, показанных на этой выставке, не принадлежат Ларионову.
235 *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. Л.—М., 1962, с. 316.
236 *Мухортов Ф.* Прогрессивный паралич (Выставка картин М.Ф.Ларионова).— Голос Москвы, 1911, 9 декабря.
237 Д.В.Сарабьянов говорит о превращении ларионовских мотивов в «криптограммы», в «знаки». «Знак любви и предложения — птица, несущая в клюве письмо... в качестве знака присутствует и амурчик, расстилающий простыню». (Выставка Ларионова.— В сб.: Советская живопись'5. М., 1982, с. 197).
238 *Лентулов А.В.* Воспоминания. Рукопись.
239 *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, с. 266—267.
240 Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.
241 *Грищенко А.В.* Кризис искусства и современная живопись.— В сб.: Вопросы живописи, вып. 4. По поводу лекции Н.Бердяева. М., 1917, с. 24.
242 *Муратов П.П.* Живопись Кончаловского, с. 20.
243 *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма, с. 316—317.
244 *Муратов П.П.* Живопись Кончаловского, с. 13.
245 *Коган Д.З.* Мамонтовский кружок. М., 1970.
246 *Лобанов В.* Виктор Васнецов в Абрамцеве. М., 1928, с. 25.

Тексты каталогов выставок «Бубновый валет» (1910), «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), общества художников «Бубновый валет» (1912—1916) воспроизводятся по их печатным изданиям, ставшим сейчас библиографической редкостью. Проведена лишь незначительная унификация способов передачи текстов. Например, везде, где в оригинале названия произведений (Nature morte, Пейзаж, Натурщица и т. п.) подряд повторяются либо передаются знаком —„—, мы даем название один раз с указанием на его повторение самой последовательностью номеров (30—39. Этюды). Звездочки * * * в оригинале означают, что названия произведений, обещанных, но еще не доставленных авторами, не были известны к моменту составления каталогов. Мы сохраняем этот знак. Явные ошибки составителей каталогов (И.Шагал вместо М.Шагал, К.С.Зданевич вместо К.М.Зданевич) исправлены без каких-либо комментариев, другие, равно как и варианты написания фамилий иностранных художников (Otokar Kubin – Othon Coubine) оговорены в подстрочных примечаниях. В квадратные скобки заключены отсутствующие в оригиналах первые инициалы художников ([С.]Бодуэн-де-Куртенэ) — в тех случаях, когда их удалось установить. Опущены приведенные в каталогах номера телефонов художников.

1910–1911
ДЕКАБРЬ—ЯНВАРЬ
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»

В.С.БАРТ*

1 Эскиз
2 Мальчик и Дискобол
3 Пейзаж
4–9 «Повести Белкина» Пушкина
10 Рисунок
11 Изображение лошади, дерева и человека

В.БЕХТЕЕВ

12 Бой амазонок

[С.]БОДУЭН-ДЕ-КУРТЕНЭ

13 «Лякшми». Тибетанская богиня красоты
14 Голова
15 Анжелика
16 Пальма
17 Девушка
18, 19 Миниатюры

ЭРМА БОССИ

20 Café blanche
21 Moulin Rouge
22 * * *

В.БУРЛЮК

23 Пейзаж
24 Этюд головы
25 Портрет
26 Крестьянка
27 Морской залив
28 Девушка

Д.БУРЛЮК

29 Фрукты
30 Полдень на Днепре
31 Цветущие вишневые деревья
32 Портрет студента
33 Nature morte
34 Барышня

М.ВЕРЕВКИНА

35 Распятие
36 Пейзаж

Н.С.ГОНЧАРОВА

37 Борцы
38 В церкви
39 Мытье холста
40, 41 Осенний пейзаж

* В оригинале каталога инициалы художника следуют за фамилиями.

42–52
Nature morte*
53–57
Религиозные композиции
58 Пейзаж
59 Модель
60 Прокаженные
61 Апельсиния
62 Туалет
63 Весна (город)
64 Весна (деревня)
65 Мать
66 Труд
67 Дровокол
68, 69
Бабы

В. ЗАПОРОЖЦЕВ

70 Nature morte

В. КАНДИНСКИЙ

71 Improvisation a
72 –"– b
73 –"– c
74 –"– d

А. КАНОЛЬДТ

75 Парк
76 На Николаевской площади
77 Изба

П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ

78 Портрет В.С.Протопопова
79 Мальчик
80 Этюд
81 Портрет
82 Портрет И.И.Машкова
83, 84
Nature morte
85 Южный город (Франция)
86 Любитель боя быков
87 Матадор
88 Бой быков
89 Испанка
90 Антаро**
91 Комната в Испании
92 Оливковая роща
93 Пейзаж (Испания)
94 Legnidillas
95 Испанский мальчик
96 Прогулка могильщика
97 Портрет

А. В. КУПРИН

98, 99
Nature morte
100 Букет
101, 102
Пейзажи

М. Ф. ЛАРИОНОВ

103 Портрет атлета
104 Хлеб
105 Павлин
106 Nature morte
107 Солдаты
108 Этюд девушки
109 Кабачок
110 Улица в провинции
111 Купальщицы
112 Корсет
113 Автопортрет
114 Цыганка
115 Пейзаж (этюд)
116 Купальщица
117 Купальщица
118 Залп

А. В. ЛЕНТУЛОВ

119 Портрет С.А.Л. (собств. С.А.Л.)
120 Купальщицы
121 Nature morte
122 Грек (эскиз к фреске)
123 Этюд
124, 125
Nature morte
126 Эскиз для фриза
127 Декоративное панно
128 Кавказский этюд
129 Эскиз
130,131
Этюды
132 Этюд женщины
133, 134
Этюды

[A.] LE FAUCONNIER

135 Портрет
136 Сосны на отмели
137 Скалы
138 Овраг

[С.] ЛОБАНОВ

139 Портрет на красном
140 Портрет больного

---

* Выражение «Nature morte» претерпевало в приводимых здесь каталогах характерные изменения. В 1910—1912 годах оно везде понималось как «мертвая натура» (без множественного числа) и могло относиться как к одной, так и к нескольким картинам. В каталоге «Мишени» 1913 года, где не только отсутствовали имена иностранных художников, но и последовательно изгонялись иноязычные слова, вместо «Nature morte» писалось «мертвая натура», в московском каталоге «Бубновый валет» 1913 года выражение «Nature morte» получает окончание множественного числа (Natures mortes). В петербургском каталоге 1913 года и во всех последующих составители возвращаются к исходной форме «Nature morte», способной обозначить и одно, и несколько полотен.

** Очевидно, имеется в виду «Портрет госпожи Ампаро».

141 Холодное солнце
142 Дагестан
143 Легенда
144 Nature morte

К.МАЛЁВИЧ

145 Купальщицы
146 Фрукты
147 Прислуга с фруктами

ИЛЬЯ МАШКОВ

148 Автопортрет и портрет Петра Кончаловского
149 Портрет поэта
150 Портрет г-жи В.П.В.
151 Портрет мальчика
152 Портрет Е.А.Ж.
153 Портрет Е.И.К.
154 Портрет Н.Н.Г.
155 Группа
156–158 Натурщица
159–167 Nature morte

А.МИКУЛИ

168 Встреча

А.А.МОРГУНОВ

169 Nature morte
170 Paris
171 Luxembourg
172 Après midi
173 За столиком
174 Пейзаж
175 Сосны

[Г.]МЮНТЕР

176 Пейзаж с церковью
177 Деревенская улица
178 Прямая улица
179 Дача
180 Темный Nature morte
181 Nature morte с распятием
182 Nature morte с фигурой

Н.Е.РОГОВИН

183 Натурщица
184 Ритм
185 Натурщица
186 Портрет

[В.]САВИНКОВ

187 Nature morte

А.М.САМОЙЛОВА

188 Nature morte

И.А.СКУЙЕ

189 Пять беседующих
190 Женский портрет

Б.А.ТАККЕ

191 Красный дом
192 Радуга
193 Сумерки
194 Фабрика

Р.Р.ФАЛЬК

195 Оркестр
196 Суп
197 Пиво
198 Компания
199 Mademoiselle
200 Старая женщина
201 Торговец платьем
202 Цыганка
203 Двойной портрет
204, 205 Портреты
206 Nature morte
207 Пейзаж
208 Пейзаж с домиками
209 Пейзаж с красной дорожкой
210 Пейзаж с собакой
211 Пейзаж с луной
212 Пейзаж с женщиной
213 Пейзаж утром
214 Пейзаж вечером

[А.]ФОН-ВИЗЕН

215 Аквариум
216 В Алжире
217 Туристы
218 Восточная женщина
219 Портрет
220 Отдых в кроватке
221 Ветер
222 Театральные сцены

Я.ШТЮРЦВАГЕ*

223 Этюд
224 Рисунки

В.Р.ЭЙГЕС

225 Улица
226 Улица
227 На реке

А.А.ЭКСТЕР

228 Сосны
229, 230 Nature morte
231 Озеро

* Во Франции получил известность как Léopold Survage.

232, 233
Пейзажи
234 Вечерний пейзаж

[А.]ЯВЛЕНСКИЙ
235 Этюд
236 Белое перо
237 Девочка
238 Натурщица
239 Nature morte

RUDOLF ERBSLÖH*
240, 241
Nu

ALBERT GLEIZES
242 Les arbres
243 Le village prés de Paris
244 Bord de Seine

LUC ALBERT MOREAU
245 Groupe
246 Tête
247 Paysage

[А.]МАТВЕЕВ
248, 249
Скульптура

ЯСИНИНСКИЙ
250 Голова женщины

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ «ОСЛИНЫЙ ХВОСТ» МОСКВА 1912
МЯСНИЦКАЯ, УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

В.К.**АНИСИМОВ
1 Пейзаж

В.С.БАРТ
2 Четыре поучительных картинки на слова, взятые из книги «Опыты Монтеня»
3 Из античной жизни (эскиз)
4 То же в уменьшенном виде
5 Классный этюд
6 Рисунок на слова Монтеня
7 То же
8 Иллюстрация к ст[ихотворению] Пушкина «Вишня»
9 Иллюстрация к стихотворению Пушкина «Вновь я посетил тот уголок земли»
10 Иллюстрация к стихотворению Пушкина «Леда»
11 Иллюстрация к стихотворению Сологуба «Не отражаясь в зеркале»
12 Аллегория
13 Обложка для журнала «Новый путь»
14 Танцовщица
15 Танцовщица
16 Пляшущая
17 Эпизод из сражения
18 Эпизод
19 Дудочник
20 Солдат
21 Два охотника и здание
22–24
* * *

С.П.БОБРОВ
25 Nature morte

Н.С.ГОНЧАРОВА
26 Купальщики (эскиз)
27 Nature morte (желтые цветы)
28 Весенний вечер в городе
29 Купальщики (вечер)
30 Покос
31 Зима
32 Женщина с обезьяной
33 Nature morte
34 Сбор винограда
35 Пейзаж (закат)
36 Зимний пейзаж (ледоколы)
37 Этюд
38 Женщина с корзиной на голове (стиль венецианцев)
39 Этюд женщины
40 Этюд кошки
41 Попугаи

Художественные возможности по поводу павлина
42 Павлин (китайский стиль)
43 Павлин под ветром (стиль футуристов)
44 Павлин под ярким солнцем (египетский стиль)
45 Белый павлин (стиль кубистов)
46 Весенний павлин (стиль русской вышивки)

47 Эскиз к религиозной композиции (византийский стиль)

* Очевидно, имеется в виду Adolf Erbslöh.
** В каталоге выставки «Мишень» (1913) упоминается художник Ю.П.Анисимов.

48 Архиерей (эскиз)
49 Стадо (стиль русского лубка)
50 Весна
51 Купанье
52 Пионы, nature morte
53 Мальчик и собака
54 Дровосеки
55 Религиозная композиция (триптих)
56 Зимний пейзаж (ледоколы)
57 Гроза
58 Прачки
59 Хоровод
60 Религиозная композиция
61 Портрет М.Ф.Ларионова и его взводного
62, 63
Натурщица
64 Портрет
65 Женщина с фруктами на голове
66 В церкви
67 Уличный этюд
68 Крестьяне, собирающие яблоки
69 Косарь
70 Жатва
71 Косарь (первоначальный эскиз)
72 Курильщик (стиль подносной живописи)
73 Осенний этюд (непосредственное восприятие)
74 Купающиеся мальчики (эскиз — непосредственное восприятие)
75 Уличное движение
76 Непосредственное восприятие
77 Сбор хмеля — диптих (первоначальный эскиз)
77а Купание лошадей
77б Плот

К.М.ЗДАНЕВИЧ

78 Порт
79 Город
80, 81
Этюды

И.Ф.ЛАРИОНОВ

82—84
Портреты
85, 86
Пейзажи
87—93
Пастели
94—97
Рисунки

М.Ф.ЛАРИОНОВ

98 Утро (мотив из солдатской жизни)
99 Этюд к портрету В.Е.Т.
100 Этюд женщины
101 Ссора в кабачке (эскиз)
102 Этюд (человек в шапке)
103 Nature morte (коробки)
104 Ночной пейзаж
105 Турок (из несостоявшегося путешествия в Турцию)
106 Солдаты (эскиз)
107 Отдыхающий солдат
108 Танцующий солдат
109 Голова солдата
110 Хлебопек
111 Этюд головы мальчика
112 Маркитантка Соня
113 Этюд близ лагеря
114 Казак
115 Стрельба по мишеням
116 Nature morte – хлеб (первоначальный этюд)
117 Этюд человека , читающего газету
118 Танцующие солдаты
119 Фотографический этюд с натуры городской улицы
120 Цирковая танцовщица перед выходом
121 Прическа перед выходом на сцену
122 Моментальная фотография
123 Сцена (кинематограф)
124 Фотографический этюд весеннего талого снега
125 Развод караула
126–132
Рисунки
133 Маркитантка Соня
134 Автопортрет
135 Кельнерша
136 Кафе
137 Барышня и служанка (из несостоявшегося путешествия в Турцию)
138 Рисунок
139 Утро в казармах
140 Женщина в синем корсете (газетное объявление)

М.В.ЛЕ-ДАНТЮ

141 Охотник
142 Девочка
143 Женщина
144 Косари
145 Пейзаж
146 Женская фигура
147 Рабочие
148 Автопортрет

К.С.МАЛЕВИЧ

149 Похороны крестьянина
150 Уборка ржи
151 Крестьянки в церкви (эскиз для картины)
152 Портрет
153 Человек с мешком
154 Садовник

155 Пейзаж
156 Работа на мельнице
157 Мозольный оператор в бане
158 Сеятель
159 Крестьянские девушки
160 Прачка
161, 162
Провинциальные пейзажи
163 Работа на парниках
164 Полотеры
165 Пейзаж
166 На бульваре
167 Аргентинская полька
168 Сидящая женщина
169, 170
Головы крестьян
171, 172
* * *

В.И.МАТВЕЙ

173 В саду
174 Духовная точка зрения
175 Диссонанс

А.А.МОРГУНОВ

176 Чаепитие
177 Зима
178 Nature morte
179 Цветы
180 Мясники
181, 182
Пейзажи
183 Окно
184 Пейзаж
185 Зимний пейзаж
186 В ресторане
187 Пейзаж
188, 189
Мясная лавка
190 В чайной
191 За столом
192 Пляска
193 Перед грозой
194 Пейзаж
195 В чайной

Н.Е.РОГОВИН

196 Религиозная композиция
197 Изида
198 Мужики
199 Чаепитие
200 Самоубийство
201 Изида (рисунок)
202 Иллюстрация к Shildburger'ам
203 Мещанка у фотографа
204 Шуты
205 Сатира на картины и истина
206 Шуты (акварель)
207 Эскизы к народному театру

Е.Я.САГАЙДАЧНЫЙ

208 Триптих
209 Турки в лодках
210 Улица в Турции
211 Улица в Турции
212, 213
Носильщики
214 Мол
215 Константинополь
216 Лошади
217 Рисунок

И.А.СКУЙЕ

218 Семейный портрет парикмахера Георгия Чулкова
219 Женский портрет

В.Е.ТАТЛИН

220–243
Костюмы к постановке «Царь Максемьян» (собств. А.И.Жевержеева)
244 В саду
245, 246
Эскизы
247 В Туркестане
248 Порт-базар
249 Акварель
250 Лавочка
251 В порту
252 Акварель
253 Отдых
254 Продавец рыб
255 Продавец рыб
256 Автопортрет
257 Матрос
258 Близ Александрии
259–264
Рисунки и акварели
265 Персики (этюд, 1909)
266 Сад (этюд, 1909)
267 Гвоздики (этюд, 1909)
267* Южная улица (эскиз, 1909)
268 Продавец сукна
269 Рисунок тушью
270 К открытию навигации

А.В.ФОН-ВИЗЕН

271–285 * * *

М.ШАГАЛ

286 Смерть

А.В.ШЕВЧЕНКО

287 Купальщицы
288–290
Пейзажи. Москва, провинция
291 Автопортрет

---

* № 267 повторен в каталоге.

292 Фабрика
293 Баня
294 Фруктовая лавка
295 Каменщик
296 Купанье
297 За столом
298 Эскиз
299 Купальщики
300 Лагерь (утро)
301 Сидящий человек
302 Чайная
303 Карусель
304 Солдаты
305 Купанье (акварель)
306 Рисунки

А.С.ЯСТРЖЕМБСКИЙ

307 Этюд

Адреса участников выставки

В.С.Барт – Москва, Сокольники, Проэктированный пер., дом Скуйе
С.П.Бобров – Москва, Штатный пер., 8
Н.С.Гончарова – Москва, Тверская, Трехпрудный пер., собств. дом, кв. 10
К.М.Зданевич – Тифлис, Куйницкая 23
И.Ф.Ларионов – Москва, Б. Полянка, М. Успенский пер., 8, кв. 6
М.Ф.Ларионов – Москва, Трехпрудный пер., дом Гончарова, кв. 10
К.С.Малевич – Москва, Кудринская, 17
В.И.Матвей – Петербург, Академия художеств, мастерские Киселева
А.А.Моргунов – Москва, Остоженка, 57
М.В.Ле-Дантю – Петербург, Гороховая, 68, кв. 19
Е.Я.Сагайдачный – Галиция – Львов, ул. Петра Скарги, 2
И.А.Скуйе – Москва, Сокольники, Проэктированный пер., собств. дом
В.Е.Татлин – Москва, Б. Палашовский пер., 2/7, кв. 10
А.В.Фон-Визен – Молога, Ярославская, 20
М.Шагал – Париж
А.В.Шевченко – Москва, Разгуляй, дом Гаданова, кв. 15
А.С.Ястржембский – Москва, Митьковская ул., Проэктированный пер., дом Скуйе
И.Е.Роговин – Москва, Остоженка, собств. дом

ВЫСТАВКА ОТКРЫТА
С 24 МАРТА ПО 7 АПРЕЛЯ ВКЛЮЧИТЕЛЬНО

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН
ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ МИШЕНЬ
МОСКВА 1913
Б. ДМИТРОВКА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ САЛОН 11

ПРЕДИСЛОВИЕ

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Мишень является последней выставкой из задуманного в 1911 году цикла: Бубновый валет (первая выставка, а не общество), Ослиный хвост, Мишень. Под этим названием выступает группа художников для проведения в жизнь тех взглядов, которые исповедует в данное время. До сих пор выставки устраивались периодически – следуя установившемуся порядку, зависящему больше от времени, чем от потребностей художника, накопившегося у него художественного материала и потребности его выставить в данный момент.

Чтобы избежать зависимости от сего, последующие выставки группа решила устраивать по мере накопления художественного материала – иногда несколько в один год или же, наоборот, одну выставку в несколько лет. Следующие выставки не будут носить названия и будут нумероваться, начиная с 4-го номера.

Перемена названий выставок зависела от того, что каждая выставка выдвигала новые художественные задачи, что было заранее поставленной целью.

В задачи выставки входит показать ряд произведений художников, не принадлежащих к какому-нибудь определенному направлению и создающих главным образом художественное произведение помимо проявления своей личности в нем.

Общие принципы, которые могут быть выставлены.

1) Отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности.
2) Нужно апеллировать только к художественному произведению, не имея в виду автора.
3) Признание копии самостоятельным художественным произведением.
4) Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфеизма, провозглашаем всевозможные комбинации и смешения стилей.
   Нами создан собственный стиль. Лучизм, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам.
5) Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство.
6) Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающего нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему.
7) Мы не требуем внимания общества, но просим и от нас не требовать его.
8) Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего.
9) Надо прежде всего знать свое дело.
10) Надо признавать все.
11) Отрицать надо ради самого отрицания потому, что это ближе всего к делу.
12) Считаем, что в живописных формах весь мир может выразиться сполна — жизнь, поэзия, музыка, философия и т. д.
13) Мы не желаем устраивать художественного общества ввиду того, что до сих пор подобные учреждения вели только к застою.

Участники выставки: А.И.Абрамов, Ю.П.Анисимов, С.П.Бобров, В.С.Барт, А.Н.Беляев, Т.Н.Богомазов, Наталия Гончарова, К.М.Зданевич, И.Ф.Ларионов, Михаил Ларионов, М.В.Ле-Дантю, В.В.Левкиевский, М.Михайлов, С.М.Романович, В.А.Оболенский, О.Д.Ольгина, Е.Я.Сагайдачный, И.А.Скуйе, Нико Пиросманашвили, Т.Е.Павлюченко, Морис Фаббри, М.Шагал, А.В.Шевченко, А.С.Ястржембский и другие.

А.И.АБРАМОВ

1 Зимний вид
2 Хутор
3 Девушки

Ю.П.АНИСИМОВ

4 Попов сад
5 Портрет Дмитрия Рема
6 Этюды

В.С.БАРТ

7, 8 Женщина с башнями
9, 10 Барабанщик
11, 12 Танцовщица
13 Две танцовщицы
14 Акварель
15 Два рисунка
16 Несколько композиций
17 Рисунок
18 Рисунок с мертвой натуры

Т.Н.БОГОМАЗОВ

19, 20 Фрукты
21 Собака
22 Деревенская женщина
23 Собака
24 Тройка
25 Дворник
26 Гусь
27 Лев
28 Гуськом

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА

29 Город ночью, 1912
30 Мертвая натура, 1909
31 Пьющие вино (фрагмент), 1910
32 Роща, 1912
33 Подсолнухи (этюд), 1911
34 Евреи, 1912
35 Подсолнухи (этюд), 1911
36 Евреи, 1911
37 Вечер, 1911
38 Продавщица хлеба, 1911
39 Еврейка, 1912
40 Вечер (лучистый), красное и синее, 1913
41 Зеркало, 1912
42 Выжимание вина (фрагмент)
43 Весна, 1912
44 Фабрика, 1912
45 Лилии (лучистые), коричневое, желтое и зеленое, 1913
46 Эскиз (лучистый), зеленое и желтое, 1913
47 Лучистое восприятие, синее и зеленое, 1913
48 Лучистое восприятие — синее и коричневое, 1913
49 Кошка (лучистая), черное с желтым и розовое, 1913
50 Танцующие женщины, 1911
51 Дровосек (эскиз), 1910
52 Рисунки
53, 54 * * *, 1909

К.М.ЗДАНЕВИЧ

55 Атлет
56 Духан Этуаль

57 Горный пейзаж
58 Чудо XX века
59 В горах
60 Улица
61, 62
Пейзажи

И.Ф.ЛАРИОНОВ

63 Дамский портрет
64, 65 * * *

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Времена года, 1912
66 Весна
67 Лето
68 Осень
69 Зима
70 Этюд, 1912
71–73
Этюды, 1911
74 Голова быка
75 Петух и курица (собств. Ф.И.Мухортова), 1911
76 Провинциальная девушка, 1911
77 Лучистая скумбрия и колбаса, 1912
78 Портрет дурака, 1911
79 Стекло (этюд), 1912
80 Еврейская Венера, 1912
81 Эскиз Молдаванской Венеры, 1912

М.В.ЛЕ-ДАНТЮ

82 В счастливой Осетии
83–85
Портреты
86 Из Кавказа
87 Грузинская пляска
88 Сазандар

В.В.ЛЕВКИЕВСКИЙ

89 * * *

К.С.МАЛЕВИЧ

90 Утро после вьюги в деревне
91 Улица в деревне
92 Портрет Ивана Васильевича Клюнкова
93 Женщина с ведрами
94 Динамическое разложение
95 Точильщик (принцип мелькания)
96 Косарь
97 Бабы в поле (русский новый стиль)

М.М.МИХАЙЛОВ

98 Акварель
99 Вывески

Н.Е.РОГОВИН

100–103
* * *

С.М.РОМАНОВИЧ

104, 105
* * *
106 Парикмахер. Кавказская вывеска (собств. М.В.Ле-Дантю)

Г.Е.ПАВЛЮЧЕНКО

107 Портрет
108 Здания
109 Дорога в лесу
110, 111
Портреты
112 Этюд
113 Бабы, собирающие коноплю
114 Пейзаж

НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ

115 Девушка с кружкой пива (собств. М.В.Ле-Дантю)
116 Портрет И.М.Зданевича (собств. И.М.Зданевича)
117 Мертвая натура (собств. И.М.Зданевича)
118а Олень (собств. И.М.Зданевича)

И.А.СКУЙЕ

118 Старик в серой шляпе
119 Старик в красной шляпе
120 Рисунок на слова Монтеня
121, 122
Женские портреты
123 Женщина с фруктами
124 Акварели

М.ШАГАЛ

125–127
* * *

А.В.ШЕВЧЕНКО

128 Пейзаж
129 Пейзаж с розовым домом
130 Женщина с ведром
131 Женщина устала
132 Женщина с гитарой
133 Пейзаж с разносчиком
134 Девочка с игрушкой

А.ЯСТРЖЕМБСКИЙ

135 Весна

АЛЕКСАНДР БЕЛЯЕВ

136 Автопортрет (карикатура на М.Ф.Ларионова)
137 Пастбище (карикатура на картины Ослиного хвоста)

И.ЕРМИЛОВ

138 Село

НОВИКОВ
139 Сенокос и жатва
140 Сенокос

О.ОЛЬГИНА
141 Погреб
142 Дама на балконе
143 Гостиная
144 Дорожка
145 Красный кабинет
146 Interieur
147 Пейзаж
148 Гостиная

Л.КСЕНЬЕВА
149 * * *

ЛИПА
150 Две дамы

РУШЕВСКАЯ
151 Комната

ОЛЬГА ЯЦИМИРСКАЯ
152 * * *

153—180
Детские рисунки из собрания А.В.Шевченко
181—200
Рисунки неизвестных авторов*
201—209
Детские рисунки из собрания Н.Д.Виноградова*
Вывески 2-й артели живописцев вывесок
210, 211
Портреты
212 Драпировочная
213 То же
214 Шапочная
215 Гастрономическая

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ» 1912 ГОД

А.Н.БЕЙГУЛЬ
Москва, Б. Садовая, дом Пигит, кв. 39
1 Nature morte

В.Д.БУРЛЮК
Новая Маячка, Таврич. губ.
2 Автопортрет
3 Городской вид
4 Плавни
5 Днепр
6 Проект портрета
7 Цветущий бисерник
8 Город
9 Геотропизм
10 Гелиотропизм
11 Чукурюк

Д.Д.БУРЛЮК
Москва (Училище живописи, ваяния и зодчества)
12 Концепированная по ассирийскому принципу лейт-линия движения
13 Синтетический пейзаж: элементы неба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырех точек зрения.
14 Принцип протекающей раскраски в изображении с 3-х точек зрения
15 Разложение плоскостей
16 Свободная раскраска
17 Сдвинутая конструкция
18 Натуралистический принцип
19 Перемена плоскостей проекции
20 Поэт Бенедикт Лившиц
21 Изображение с нескольких точек зрения

А.В.ГРИЩЕНКО
Москва, Новинский бульвар, 103, кв. 31
22 Мужской портрет
23 Nature morte (азалия и гортензия)
24 Декоративный nature morte
25 Pont au change (Мост в Париже) (продано)
26 Quai de la Seine (набережная Сены)
27 Французский пейзаж
28, 29
Nature morte
30 В кухне
31 Натурщик
32 Портрет А.Н.Бейгуля
33 Nature morte
34 Этюд к портрету
35 Nature morte
36 Портрет З.И.Эрберг. С.П.Б.
37 Nature morte
38 Этюд к портрету

АЛЬБЕРТ ГЛЕЗ (A.GLEIZES)
Courbevoie (Seine), 24 Av.Gambetta
39 Paysage
40 Nature morte
41 Dessin
42 La chasse

* В оригинале каталога перечислены названия рисунков.

В.В.ГОНОРСКИЙ
Москва, Б. Тверская-Ямская, дом Партина, кв.8
43–46 [* * *]

[К.] ВАН-ДОНГЕН (KEES VAN-DONGEN)
Paris IX, 6 Rue Sauluier
47 Deux femmes
48 Troix femmes

[А.] ДЕРЕН
49–51 [* * *]

[Р.] ДЕЛОНЭ
52–54 [* * *]

В.К.ДОЛИН
Петровское-Разумовское, С.-хоз. инст[итут]
55, 56
Nature morte
57–59
Наброски

[Ш.] КАМОЭН (CH.CAMOIN)
Paris, 46 rue Lepic
60 Portrait
61 Intérieur
62 Paysage vue de Paris
63 La fortesse

В.В.КАНДИНСКИЙ
München, Ainmillerstr. 36
64 Концерт
65 Эскиз композиции (собств. Ф.Гартман)
66 Георгий (вариация 1-я)
67 Импровизация № 20
68 –"– № 21
69 –"– № 23

С.М.КЕВОРКОВА
Москва, Остоженка 19, кв. 4
70, 71
Головы
72–73
Портреты
74 Этюд

Е.Л.КИРХНЕР (KIRCHNER)
Berlin, Wilmersdorf. 19.II.
75 Mädchenakt
76 Circusreiterin
77 Tanztraining

С.А.КЛЮШНИКОВ
Москва, Каретный ряд. М. Спасский пер., д[ом] Лапшиной, кв. 6
78, 79
Пейзажи
80 Улица
81 Портрет

П.П.КОНЧАЛОВСКИЙ
Москва, Триумфальн.-Садовая, д[ом] Смирнова
82 Мост
83 Зима
84 Хотьково
85 Сосны
86–90
Nature morte
91 Портрет барона Рауша
92, 93
Автопортреты
94 Глоксинии
95 Испанский пейзаж
96 Бегонии
97–99
Пейзажи
100 Nature morte

ХРИСТИАН* КРОН
Киев, Терещенковская 13, кв. 2
101 Nature morte
102 Из северной Норвегии
103 Вечер на Днепре
104 Старый Берген
105 Канал в Бергене
106 Пристань в Христиании
107 Мост (Христиания)

Г.Ф.КАШМЕНСКИЙ
Москва, Сокольническая 9, кв. 9
108 Nature morte

А.В.КУПРИН
Москва, Тихвинский пер., 11, кв. 34
109, 110
Пейзажи
111–115
Nature morte
116 Пейзаж

Ф.ЛЕЖЕ (FERNAND LEGER)
Paris, 13 rue de l'Ancienne Comédie
117 Essai pour trois portraits (salon d'automne 1911)
118 Nature morte
119 Esquisse
120, 121
Dessins

АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ
Paris, 26 Faubourg, St.-Jacques
122 Купание
123 Автопортрет и портрет жены
124 Женщина с ребенком
125 Этюд

МАРУСЯ ЛЕНТОВСКА
Paris, 86 Rue Notre Dame de Champs

---

* В каталоге «Бубнового валета» 1916 года упомянут Э.К.Крон.

126 Portrait de femme
127 Portrait d'enfant

С.И.ЛОБАНОВ
Москва, Остоженка 7, кв. 93
128 Вечером в саду
129 Утром. Шлях
130 Яблони
131 Nature morte
132 Букет
133 Портрет жены художника
134 Водоем вечером
135 Беседка у оврага
136 Водоем после дождя
137 Мальвы
138 Подсолнухи
139 Белый дом в саду
140 Стога
141 Поля
141aЭскиз

Г.МАТИСС(HENRI MATISSE)
Paris, 92 Route de Clamar
142 Dessin (собств. Т.Г.Адель)
143 Dessin (собств. М.Н.Кюри)
144 Dessin (собств. г.Балиева)

А.МАККЕ (AUGUST MACKE)
Bonn a.Rh. Bornheimstr, 88. Германия
145 Дети
146 Nature morte
147 Индейцы
148 Парус
149 Три «nu»
150 Nu

ФРАНК МАРК (FRANZ MARC)
Германия. Oberbayern Sindelsdorf
151 Коровы

ИЛЬЯ МАШКОВ
Москва, М. Харитоньевский пер., дом Политехнического об-ва, кв. 7
152 Эскиз для портрета Н.Л. и Е.Самойловых
153 Этюд
154–156
Автопортреты
157, 158
Цветы. Этюды
159–163
Пейзажи
164–166
Натурщицы. Этюды
167 Купальщицы
168 Эскиз для портрета
169–171
Nature morte

АДОЛЬФ МИЛЬМАН
Москва, Петровка, Богословский пер. 3/5, кв. 15
172 Портрет M-lle X–c (собств. г-жи Е.И.Р.)
173 Пейзаж
174 Пейзаж с луной
175 Пейзаж

О.МЮЛЛЕР (O. MÜLLER)
Berlin, Friedenai, Vorzinnerstr. 8
176 Teich mit Badenden

Г.МЮНТЕР (GABRIELE MÜNTER)
München, Ainmillerstr. 36/1
177 Двор (собств. Ф.А.Гартман)
178 Деревенская улица
179 Nature morte
180 Nature morte с картиной
181 Nature morte с картинами
182 Эскиз

Г.НАУЭН (HEINRICH NAUEN)
Германия, Brüggen, Rheinland
183 Zwei Mädchen

П.ПИКАССО (PABLO PICASSO)
Paris
184–187
[* * *]

[Г.] ПЕКШТЕЙН (PECHSTEIN)
Berlin, Wilmersdorf Durlacherstr. 14
188 Stählerner Tag
189 Am Wasser

А.П.ПЛИГИН
Москва, Мясницкая 32, кв. 6
184, 185
Nature morte

В.В.САВИНКОВ
Москва, Панская 3, кв. 3
186, 187
Nature morte
188–191
Пейзажи
192–197
Рисунки

РОБЕРТ ФАЛЬК
Москва, Лубянка, Б. Кисельный пер. 8, кв. 6
198 Мост
199 Церковь
200 Портретный этюд
201 Вечер
202 Лежащий господин
203 Nature morte
204a
Портрет г-жи X
204в–204c
Голова

Б.Г.ФРИДЕНСОН
Москва, Нов. Басманная 28, кв. 33
205–209
Натурщицы. Рисунки

[А.] ЛЕ-ФОКОНЬЕ (LE FAUCONNIER)
Paris, 86 rue Notre Dame de Champs
210 Esquisse pour le tableau «L'Abondance» (1910)
211 Le Lac

[О.] ФРИЕЗ (EMILE OTHON FRIEZ)
Paris, 55 Boulevard Montparnasse
212 Esquisse pour le travail à l'Automne
213 Nu (femme)
214 Le clown «présentation de Kubelik»
215 Le Couvent

Е.ХЕККЕЛЬ (E.HECKEL)
Berlin
216 Landschaft

АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР
Киев, Фундуклеевская 22
217 Охота
218 Благовещение
219 Nature morte
220, 221
Пейзажи
222 Фрагмент
223 Nature morte

ЕЛИЗАВЕТА ЭПШТЕЙН
Paris, 9 Rue Christine, M-r Princet pour M-me Epstein
224 Nature morte

Г.В.ФЕДОРОВ
Москва, Петровка, Богословский пер. 3, кв. 15
225 Зима
226 Осень
227 После грозы
228–231
Вечер

Н.И.КУЛЬБИН
СПб.*
232 Эскиз. Берег
233 На пароходе
234 Зеленый зонтик
235 Хоровод

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН
ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»
МОСКВА 1913
ВЫСТАВКА ПОМЕЩАЕТСЯ:
БОЛЬШАЯ ДМИТРОВКА, ДОМ ЛЕВИССОН

Е.А.АГАФОНОВ
Харьков, Чернышевская 33
1 Портрет г-на Б.
2 Этюд

А.Н.БЕЙГУЛЬ
Москва, 1-я Брестская 18, кв.6
3 Notre-Dame
4 Pont-Neuf – мост в Париже
4а Версаль

Г.М.БЛЮМЕНФЕЛЬД
Москва, М. Казенный пер. 14, кв. 6
5–10
Рисунки

GEORGES BRAQUE
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
11 Скрипка (1909)
12 Фисгармония

В.Д.БУРЛЮК
13 Зрительное равновесие при координатах А и Б
14 Диспозиция при давлении зеленой
15 Мотив свода при квадратном построении
16 Левостороннее движение световых масс и красочный сдвиг

Д.Д.БУРЛЮК
Москва, Мясницкая, Училище живописи, ваяния и зодчества
17 «Степь» (малорусский стиль). Протекающая раскраска. Лейтлинии. Частичная занозистая поверхность
18 «Сельская жизнь». Изображение с 3-х точек зрения. Занозистая поверхность. Принцип протекающей раскраски
19 «Казак». Изображение с 5-ти точек зрения. Занозистая поверхность. Зрительные элементы неба
19 /bis/
«Сад». Красочный аскетизм

А.В.ГРИЩЕНКО
Москва, Новинский б[ульвар] 103, кв. 31
20 Nature morte
21 Пейзаж (виноградники)

* В оригинале каталога произведения Н.И.Кульбина помещены между вещами А.В.Куприна и Ф.Леже.

22 Пейзаж (Михнево)
23 Шарманщик
24 Турецкая кофейная
24a Парк
24b Nature morte
24c Турок
24d В подвале

ANDRÉ DERAIN

Galerie Kahnweiler, 28 rue Vignon, Paris
25 Чайник (1912)

CONRAD KICKERT*

Rue Denfert Rochereau, Paris
26 Морской берег (эскиз)
27 Этюд для картины

П.П.КОНЧАЛОВСКИЙ

Москва, Б. Садовая, д[ом] Смирнова 15, кв. 44
28 Портрет
29 Автопортрет
30 Портрет г-жи А.П.Г.
31 Портрет

ИТАЛЬЯНСКИЕ ПЕЙЗАЖИ:

32–34
San Gimignano
35–41
Siena

42, 43
Хлебы
44 Фрукты
45, 46
Пиво и вобла
47, 48
Natures mortes

OTAKAR KUBIN*

Paris
49 Иов, проклинающий Бога (1912)
50 Влюбленные (1912)

А.В.КУПРИН

Москва, Тихвинский пер. 11, кв. 34
51–55
Natures mortes
56–60
Пейзажи

АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ

Москва, Б. Козихинский [пер.] 27
61 Аллегорическое изображение отечественной войны
62 Сюжет из балета
63 Исследование символического сходства в портрете (портрет М.П.Л.)
64 Из поэмы Ариосто. Эскиз для фресковой живописи

* Более известен как Othon Coubine.

65 Портрет гр. С.И.Толстой (собств. гр. А.Н.Толстого)
66 Этюд-эскиз к портрету № 63
67 Портрет M-lle Монасеиной
68 Набросок с натуры масляными красками

ИЛЬЯ МАШКОВ

Москва, М. Харитоньевский пер. 4, кв. 7
69–72
Natures mortes
73, 74
Цветы
75–77
Пейзажи

АДОЛЬФ МИЛЬМАН

Москва, Каретно-Садовая 45, кв. 25
78 Пейзаж с пристанью
79 Вечерний пейзаж
80 Пейзаж с заводом
81 Пейзаж с желтым домом

ЭТЮДЫ

82 Фабрика
83 Пристани (вечер)
84 Дома
85 Пейзаж с желтым домиком у реки
86 Пейзаж с мостом

М.И.МИХЕЕВ

Москва, Сухаревская пл., д[ом] Канановой, кв. 10
87 Натурщица
88 Натурщик
89, 90
Рисунки

А.В.МОРГУНОВ

Москва, Остоженка 37
91–100
* * *

PABLO PICASSO

Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
101 Композиция (гуашь)

А.П.ПЛИГИН

Москва, Б.Тверская 59, кв. 57
102 Горный пейзаж
103 Гора
104 Дом на берегу моря
105 Nature morte
106 Белые розы
107 Nature morte

ВАЛЕРИАН ПОЖАРСКИЙ

Москва, Добрая слободка 17, кв. 14
108 Вечерние купальщицы
109 Nature morte на узорном голубом фоне

110 Череп на фоне с колючим узором
111 Nature morte
112, 113
Рисунки

В.В.РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
Москва, Тверская, Благовещенский пер., д[ом] бар. Дельвиг, кв. 6
114 Портрет
115, 116
Пейзажи. Италия – Сиена
117, 118
Natures mortes
119 Пейзаж

HENRI ROUSSEAU
120 Муза, вдохновляющая поэта (собств. С.И.Щукина)

В.В.САВИНКОВ
Москва, Б. Бутырская 14, кв. 8
121–126
Natures mortes
127–130
Пейзажи

А.М.САМОЙЛОВА
Москва, Раушская наб., д[ом] Медведева
131, 132
Natures mortes

PAUL SIGNAC
133 Морской порт (литография)

LOUIS SCHELFHOUT
9 Rue du Val de Gräce, Paris
134 Пейзаж из Прованса
135 Дорога в Провансе

В.Е.ТАТЛИН
Москва, Остоженка 37
136 Мальчик
137 Портрет художника
138 Композиция из обнаженной натуры
139, 140
Тушь

ГР. С.И.ТОЛСТАЯ
Москва, Новинский б., д[ом] кн. Щербатова
141, 142
Natures mortes

Р.Р.ФАЛЬК
Москва, Арбат, Калошин пер. 4, кв. 14
143 Семья винокура Блинкена
144 Жена акцизного
145 Деревня в Малороссии
146 Пруд
147 Фабричная труба
148 Пейзаж в Конотопе
149 Зимний пейзаж
150 Хозяин домика
151 Георгины
152 Фрукты
153 Бутылка и груши
154 Пивные бутылки
155 Nature morte с красными и синими цветами
156 Бутылки и кувшин

Г.В.ФЕДОРОВ
Москва, Ср. Переяславская 25, кв. 15
157 Зима
158 Желтая церковь
159 Пейзаж с прачками
160 Вечерний пейзаж
161 Зима
162–164
Этюды
165 Nature morte
166 Вечерний пейзаж (с рекой)
167 Пейзаж с розовой церковью
168 Пейзаж с огородами
169 Пейзаж с фабрикой (вечер)
170 Пейзаж после дождя

И.С.ФЕДОТОВ
Москва, 3-я Мещанская 49, кв. 9
171, 172
Natures mortes

FIEBIG
Paris
173 Ponte Vecchio (Флоренция)
173a Генуя
173b Мост в Париже

MAURICE DE VLAMINCK
174 Цветы
175 * * *

[A.] LE FAUCONNIER
86 Rue Notre Dame de Champs, Paris
176 Голова ребенка (Бретань, 1908)
177 Эскиз для портрета
178 Овраг (Бретань, 1909)
179 Скалы на берегу моря (1909)
180 Аллегорическая композиция для «Охоты» (1910)
181 Охотник (1911)

А.А.ЭКСТЕР
Киев, Гимназическая 1
182 Мост
183 Берег Сены (собств. Бертольд)
184 Лодки у города
185 Nature morte (собств. А.Явленского)
186 Nature morte
187 Лигурийское побережье

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ» САНКТ-ПЕТЕРБУРГ 1913

Е.А.АГАФОНОВ
Харьков, Чернышевская 33
1 Портрет г-на Б.
2 Этюд

А.Н.БЕЙГУЛЬ
Москва, 1-я Брестская 18, кв. 6
3 Nature morte
4 Notre Dame
5 Pont Neuf – мост в Париже

Г.М.БЛЮМЕНФЕЛЬД
Москва, М. Казенный пер. 14, кв. 6
6–14
Рисунки

GEORGES BRAQUE
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
15 Скрипка (1909)
16 Фисгармония

А.В.ГРИЩЕНКО
Москва, Новинский бульв. 103, кв. 31
17 Nature morte
18 Пейзаж (виноградники)
19 Пейзаж (Михнево)
20 Шарманщик
21 Турецкая кофейня
22 Парк
23 Nature morte
24 Турок
25 В подвале

ANDRÉ DERAIN
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
26 Чайник, 1912

[K.] VAN DONGEN
27 Женщина в черных перчатках

CONRAD KICKERT
Rue Denfert Rochereau, Paris
28 Морской берег (эскиз)
29 Этюд для картины

П.П.КОНЧАЛОВСКИЙ
Москва, Б. Садовая, д[ом] Смирнова, кв. 44

1908

30 Цветы
31 Пейзаж
32 Пейзаж (Nemour. France)
33 Портрет художника Машкова

1909

34 Портрет жены художника
35 Осенний пейзаж
36 Серый дом (Абрамцево)
37 Зима
38 Портрет г-жи С.
39 Портрет г-жи С.
40 Nature morte

Декоративная живопись, 1909
41 Сбор винограда
42 Посадка герани
43 Сбор оливок
44 Жатва

1910

45 Портрет Н.
46 Девочка
47 Любитель боя быков
48 Бой быков
49 Испанский мальчик
50 Пейзаж в Испании
51 Дорога в Испании
52 Пейзаж в Испании
53 Оливы (Испания)
54 Комната в Испании
55, 56
Nature morte
57 Портрет г-жи Ампаро
58 Голова испанца

1911

59 Портрет г-на Якулова
60 Nature morte с подносом
61 Автопортрет
62 Грибы
63 Мост
63а Мост
64 Георгины
65 Бегонии
66 Глоксинии
67 Хотьков монастырь
68 Хотьково
69 Сосны
70 Столярная в Абрамцеве
71 Пейзаж (Абрамцево)
72 Автопортрет
73 Портрет Протопопова, 1910

74 Зима, 1912
75 Портрет семьи художника, 1911
76 Портрет барона Рауаша, 1911

1912

77 Семейный портрет (Италия)
78 Автопортрет
79 Портрет г-жи А.П.Г.
80 Портрет худ. Рождественского
81 Улица в S. Gimignano
82 San Gimignano
83 San Gimignano (башни)

Siena, 1912

84 Piazza Signoria
85 Porta Fontebronda
86 Пейзаж
87 Пейзаж
88 Оливковые деревья (Siena)
89 Гора около Сиены
90 Вид с Lizza (Siena)
91 Хлебы [1912]

92 Хлебы на фоне подноса, 1913
93, 94
Виды на Сиену, 1912
95–98
Фрукты, 1913
99, 100
Пиво и вобла, 1913
101 Nature morte, 1912
102 Nature morte, 1913
103 Nature morte, 1911
104–111
Рисунки

OTAKAR KUBIN
Paris

1912

112 Иов, проклинающий Бога
113 Влюбленные

А.В.КУПРИН
Москва, Долгоруковская, Тихвинский пер. 11, кв. 34

1910

114, 115
Пейзажи
116 Nature morte
117 Цветы
118 Натурщица

1911

119 Nature morte с черепом
120 Nature morte
121 Nature morte с тыквой
122 Nature morte с чайником
123 Nature morte с лампой

1912

124 Пейзаж
125 Nature morte с чайником
126 Nature morte
127 Nature morte с книгами
128 Nature morte на фоне карт (собств. кн. С.А.Щербатова)
129, 130
Nature morte с вазой
131 Nature morte с иконой
132 Nature morte с тыквой
133 Пейзаж с мечетью
134–136
Пейзажи
137 Пейзаж, 1911
138 Nature morte, 1910
138а
Рисунки

АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ
Москва, Б. Козихинский 27

1909

139 Купальщицы
140 На пляже
141 Женщины на солнце

1908

142 Этюд с натурщика
143 Розовые дорожки (этюд)
144 Этюд
145 Эскиз-этюд

1910

146 Красный платок
147 Женщина с зонтиком
148 Женщина с арбузом
149 Этюд с натурщицы
150 Мужчина с женщиной
151 Две фигуры
152 Эскиз для фриза
153 Религиозная композиция
154 Виноград
155 Тыквы
156 Чемоданы
157 Диптих
158 Натурщик грек
159 Лампа

160 Женщины с зонтами
161 Лейка
162 Портрет С.А.Л. (собств. С.А.Л.)
163 Этюд купальщиц
164 Красный сарай
165 Портрет А.А.В.
166 Пейзаж

1911

167 Церкви
168 Чашки
169 Девочки
170 Хлеб и цветы
171 Этюд девочки
172 Женщина с ребенком
173 Париж
174 Купание
175 Автопортрет и портрет жены

1912

176 Аллегорическое изображение отечественной войны
177 Исследование символического сходства в портрете. Портрет М.П.Л.
178 Из поэмы Ариосто
179 Танец
180 Портрет Е.М.М.
181 Эскиз к портрету № 168*
182 Этюд масляными красками
183 Портрет гр. С.И.Толстой (собств. гр. А.Н.Толстого)

ИЛЬЯ МАШКОВ

Москва, М. Харитоньевский пер. 4, кв. 7

1908

184—188
Этюд натурщицы
189 Фрагмент
190 Эскиз для портрета
191, 192
Этюд натурщицы
193 Этюд головы

1909

194–197
Nature morte
198–201
Пейзажи
202 Портрет
203, 204
Натурщицы, этюды

1910

205 Портрет Е.А.Ж.
206 Nature morte
207, 208
Натурщицы
209 Купальщицы
210 Цветы

1911

211–213
Пейзажи
214 Автопортрет
215 Nature morte (пасхальн[ый])
216 Автопортрет
217 Портрет г-жи Гессе Ф.Я.
218 [Портрет] Н.Л. и Е.Самойловых

1912

219a
Nature morte (рыба)
219b — " — (фрукты)
219c — " — (хлебы)
220, 220a
Пейзажи
221, 222
Цветы
223 Пейзаж

1913

224, 225
Натурщицы
226 Цветы
227, 228
Женский портрет
229 Мужской портрет
230–239
Рисунки

АДОЛЬФ МИЛЬМАН

Москва

240 Пейзаж с пристанью
241 Вечерний пейзаж (собств. Б.А.Вартанова)
242 Пейзаж с заводом
243 Пейзаж с желтым домом

244 Фабрика (этюд, собств. Б.А.Вартанова)
245 Пристани (вечер) (этюд, собств. Б.А.Вартанова)
246 Дома
247 Пейзаж с домиком у реки
248 Пейзаж с мостом
249 Пейзаж с луной
250 Пейзаж
251 Огород
252 Пейзаж

* Так в каталоге. Видимо, следует читать: № 177.

М.И.МИХЕЕВ
Москва, Сухарева пл., Анановский пер., д[ом] Канановой, кв. 10
253—255
Натурщицы
256, 257
Натурщики
258, 259
Пейзажи

А.П.МОГИЛЕВСКИЙ
Мариуполь, Торговая, д[ом] Гоф
260, 261
Пейзажи
262 Nature morte

PABLO PICASSO
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
263 Композиция (гуашь)

А.П.ПЛИГИН
Москва, 1-я Тверская-Ямская, 59

1912
264 Горный пейзаж
265 Гора
266 Дом на берегу моря
267 Белые розы
268—271
Nature morte, 1911
272 Гора с крепостью, 1912

В.И.ПОЖАРСКИЙ
Москва, Добрая слободка 17, кв. 14
273 Вечерние купальщицы
274 Nature morte с ликером
275 Череп
276 Ожерелье из фруктов
277 Камелия и яблоки
278 Nature morte на узорном голубом фоне
279—284
Рисунки натурщиц

В.В.РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
Москва, Тверская, Благовещенский пер. 4, кв. 6
285 Портрет, 1912
286—288
Пейзажи, Италия, Сиена, 1912
289 Пейзаж, 1912
290 Пейзаж, 1910
291, 292
Nature morte, 1912
1911
293 Nature morte
294 Карусель
295 Биллиард

В.В.САВИНКОВ

1911
296, 297
Пейзажи
298 Nature morte
299 Пейзаж
300 Пейзаж
301–303
Nature morte
304–305
Пейзажи
306 Пейзаж (собств. О.Т.Боковой)
307 Nature morte
308–310
Пейзажи
311–313
Nature morte
314 Пейзаж

А.М.САМОЙЛОВА
Москва, Раушская наб., д[ом] Медведевых
315–318
Nature morte

PAUL SIGNAC
319 Морской пейзаж (литография)
320 Константинополь (акварель), собств. Г. Газен
321 Венеция (акварель), собств. Г.Газен

LOUIS SHELFHOUT
9 Rue du Val de Grâce, Paris
322 Пейзаж из Прованса
323 Дорога в Провансе

В.Е.ТАТЛИН
Москва, Остоженка 37, Студия № 3
324 Композиция из обнажен[ной] натуры, 1913
325 Мальчик, 1913
326 Портрет художника, 1913
327 Композиция из рыбаков, 1912
328 Цветы, 1911
329 Цветы, собств. А.А.Веснина, 1911
330 Цветы, 1911
331 [* * *], 1913
332 [* * *], 1913

ГР. С.И.ТОЛСТАЯ
Москва, Новинский бульв., д[ом] кн. Щербатова

333, 334
Nature morte

Р.Р.ФАЛЬК
Москва, Арбат, Калошин пер. 4, кв. 14

1910
335 Портрет художника Як
336 [Портрет] M-lle Виктории
337 Лунный пейзаж
338 Утренний [пейзаж]
339 Вечерний [пейзаж]
340 Пейзаж с девушкой
341 [Пейзаж] с собакой
342 [Пейзаж] с домиками
343 Nature morte

1911
344 Портрет больного господина
345 [Портрет] перса
346 [Портрет] г-жи Н.Н.О.
347 [Портрет] дамы с красным пером
348 Двойной портрет
349 Голова
350, 351
Nature morte
352 Пристань утром
353 Пристань вечером
354 Церковь
355 Пейзаж при вечернем солнце
356 [Пейзаж] при утреннем солнце
357 Пейзаж

1912
358 Портрет семьи винокура Блинкена
359 Жена акцизного
360 Женский портрет
361 Птичница
362 Натурщица
363 Nature morte с красными и синими цветами
364 Бутылка и кувшин
365 Бутылка и груши
366 Пивные бутылки
367 Фрукты
368 Пейзаж в Малороссии
369 [Пейзаж] Конотопа
370 [Пейзаж] с фабрич[ной] трубой
371 Пруд
372 Хозяин домика
373 Зимний пейзаж
374 Деревенская улица со свиньями
375 Улица вечером
376 Лавки в местечке

Г.В.ФЕДОРОВ
Москва, Ср. Переяславская 25, кв. 15
377 Зима
378 Вечерний пейзаж
379 Зима
380–382
Этюды
383 Nature morte
384 Вечерний пейзаж
385 Пейзаж с розовой церковью
386 Пейзаж с огородами
387 Пейзаж с фабрикой
388 Пейзаж после дождя
389 Пейзаж вечером
390 Пейзаж с рекой
391 Зима
392 Пейзаж

FIEBIG
Paris
393 Ponte Vecchio (Флоренция)
394 Генуя
395 Мост в Париже

MAURICE DE VLAMINCK
396 Цветы
397 Пейзаж

[A.] LE FAUCONNIER
86 Rue Notre Dame de Champs, Paris
398 Голова ребенка (Бретань, 1908)
399 Эскиз для портрета
400 Овраг, Бретань, 1909
401 Скалы на берегу моря, 1909
402 Аллегорическая композиция для охоты, 1910
403 Охотник, 1911

А.А.ЭКСТЕР
Киев, Гимназическая 1
404 Мост
405 Берег Сены (собств. J.Bertould)
406 Лодки у города
407 Nature morte (собств. А.Явленского)
408 Nature morte
409 Лигурийское побережье

[Картины из собрания Г.Газена]
JEAN JOUVENET
410 Отражение в зеркале
411 Скрипка св. Николая

F.VALLOTTON
412 Купальщица

A.MARQUET
413 Лувр

[A.] MANGUIN
414 С.Тропец (Ривьера)

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН
ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»
МОСКВА 1914

GEORGES BRAQUE
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
1 L'Arlequin (dessin)

ANDRÉ DERAIN
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
2 Femme assise

CONRAD KICKERT
Paris, 229 B-rd Raspail
3 La Baie
4 Esquisse pour le chapeau Napoléon
5 La Bretagne
6 La Baie se S-t Quirec

П.П.КОНЧАЛОВСКИЙ
Москва, Б. Садовая, д[ом] Пигит, кв. 24
7–9 Порт в Кассисе
10 Гора
11 Море
12 Кассис
13 Оливы
14 Скалы
15 Персики
16 Хлебы
17 Самовар и посуда
18 Краски
19 Печка
20 Палитра
21, 22
Натурщица
23 Портрет С.П.К.
24, 25
Портреты
26 Пейзаж

А.В.КУПРИН
Москва, Долгоруковская, Тихвинский пер. 11, кв. 34
27 Южный пейзаж
28 Оливковые деревья
29 Пейзаж
30–34
Nature morte

АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ
Москва, Б. Козихинский 27, кв. 10
35 Храм Василия Блаженного, что «в Москве – на рву»
36 Москва (собств. В.В.Лабинской)
37 С гитарой
38 Лунная ночь
Неонатуралистические этюды. [Кисловодск]
39 Павильон с электрическим фонарем
40 Кисловодск
41 Электрический павильон
42 Дача в Кисловодске
43 Электрический сад с фонтаном
44 Сад
45 Старый павильон
46 Беседка с колоннами
47 Цветы
48 Кольцо – Гора в Кисловодске
49 Пещеры
50 Скалы
51 Обрывы
52 Шторм
53 Церковь в Геленджике
54 Цветы
55 Гармония

К.МАЛЕВИЧ
Москва
56 Портрет композитора Матюшина, автора футуристической оперы «Победа над Солнцем»
57 Дама в трамвае
58 Лампа на столе
59 Усадьба
60 Гвардеец

И.И.МАШКОВ
Москва, М. Харитоньевский 4
61 Женский портрет
62 Натурщица
63–71
Пейзажи
72–83
Nature morte

АДОЛЬФ МИЛЬМАН
Москва, Каретно-Садовая 39, кв. 25
84 Цветы и фрукты
85 Пейзаж (вид г. Плеса)
86 Пейзаж с мостом (вечер)
87 Пейзаж с церковью на горе
88 Пейзаж с красными крышами
89 Пейзаж с церковью
90 Уличка
91 Пейзаж (серый день)
92 Дома
93 Дорога
94 Крыши (полдень)
95 Пейзаж (вид г. Юрьевца)
96 Уличка с часовней
97 Пейзаж с мостом и горой
98 Дома на горе
99 Пейзаж с фабрикой

100 Пейзаж с красным домом у реки
101 Nature morte

А.П.МОГИЛЕВСКИЙ
Мариуполь, Торговая, д[ом] Гофа
102 Пейзаж
103 Nature morte

А.А.МОРГУНОВ
Москва, Волхонка 9, кв. 7
104 Пейзаж
105 Голова старика
106 Цветы
107 Цитрист
108 Франт (рисунок)
109 Автопортрет
110 Чернильница
111 Графин с вином

PABLO PICASSO
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
112 Nature morte (dessin)

В.В.РОЖДЕСТВЕНСКИЙ
Москва, Долгоруковская, Тихвинский пер. 11, кв. 55
113–115
Nature morte
116 Nature morte (собств. В.В.Лабинской)

В.И.ПОЖАРСКИЙ
Москва, Добрая слободка 17, кв. 14
117 Зубровка и яблоки
118 Кофе, сахарница и хлеб

Л.С.ПОПОВА
Москва, Новинский бульв. 117
119 Композиция с фигурами
120 Жестяная посуда

В.В.САВИНКОВ
Москва, Б. Козихинский 27 (Себрекова), кв. 5
121, 122
Nature morte
123 Nature morte стекло
124 Фонтан
125 Пейзаж
126 Nature morte
127–129
Пейзажи
130 Nature morte
131–133
Пейзажи
134 Собаки

А.М.САМОЙЛОВА
Москва, Раушская наб. 14
135–136
Цветы
137 Пейзаж
138 Этюд

А.Ф.СОФРОНОВА
Москва
139 Nature morte

[L.] SCHELLFHOUT
Amsterdam
140 * * *
141 * * *

Л.Г.ТУРЧЕНКО
Москва, Селезневская 40, кв. 21
142, 143
Скульптура

Н.А.УДАЛЬЦОВА
Москва, Полянский рынок, Бродников пер. 1, кв. 1
144 Композиция

Р.Р.ФАЛЬК
Москва, Долгоруковская, Тихвинский пер. 11, кв. 34
145–147
Портреты
148 Улица
149 Ветлы
150–153
Пейзажи
154–156
Nature morte

[A.] LE FAUCONNIER
Pavillon vert, 40 Rue Hallé, Paris
157 Tête d'enfant (1908)
158 Le Phare (Ploumanach, 1908)
159 La Falaise (1908)
160 Village dans les rochers (1908)
161 Femme à l'éventail (1909–10)
162 Nature morte. La bouteille noire
163 Nature morte. La théière d'étain
164 Rochers dans la vallée (1913)
165 Vallée rocheuse (1913)
166 La toilette (1913)

ГЕРМАН ФЕДОРОВ
Москва, Ср. Переяславская 25, кв. 25
167 Пристани
168 Вид города Чебоксар
169 Речка Чебоксарка
170 Пейзаж с мостом
171 Город вечером
172 Пейзаж с синим домом
173 Городской пейзаж
174 Пейзаж с мостом (вечер)
175 Церковь
176 Пейзаж (прачки)
177 Городской пейзаж

178 Зимний пейзаж
179 Nature morte
180 Пейзаж (церкви)
181 Вечерний пейзаж
182 Nature morte
183 4 этюда г. Чебоксар

И.С.ФЕДОТОВ
Москва, 3-я Мещанская 49, кв. 9
184 Nature morte

MAURICE DE VLAMINCK
Galerie Kahnweiler, 28 Rue Vignon, Paris
185 L'Eglise de Vailly
186 Le Chemin de hêlage

А.ЭКСТЕР
Киев, Гимназическая 1
187 Генуя
188 Киев. Собств. Г.Васильева
189 Фундуклеевская вечером
190 Сквер в Генуе
191 Лигурийское побережье
192 Генуя
193 Nature morte
194 Цветы в вазе
195 Цветы
196 Москва
197 Эскиз движения города в плоскостях

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ КАРТИН И СКУЛЬПТУРЫ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ» [МОСКВА 1916]

К.АЛЕКСЕЕВА
Каретный ряд 4, кв. 3
1–4 Nature morte
5 Пейзаж

НАТАН АЛЬТМАН
Петроград, В[асильевский] о[стров] 1 линия 4
6 Голова молодого еврея (горельеф)
7 Рисунок (масло)
8 Nature morte с бумагой
9 La Ruche. Paris
10 Париж

К.Л.БОГУСЛАВСКАЯ
Петроград, Петрозаводская 3, кв. 11
11, 12 Nature morte
13 Кухня

Д.Д.БУРЛЮК
Ст. Иглино Самаро-Златоустской ж. д.
14 Беженка, 1915
15 Татарин в пути, 1915
16 Святослав, 1914–1915
17 Жница
18 Битва при Калке
19 Perpetuum mobile, 1915
20 «В сраженьях когда-то погибли отцы, а ныне черед сыновьям» Б.
21 Пейзаж
22 Моющаяся женщина
23 Казак с лошадью
24 Двойной портрет
25 Царица Вильгельмова бала
26 Пещерное
27 Храм Януса, 1915
28 Победители, 1224
29 «Le Fou» Rollinat

К.В.КАНДАУРОВ
Москва, Б. Дмитровка, д[ом] Михайлова
30–35 Nature morte

И.В.КЛЮН
Москва, Сокольники, 4-й Полевой пер. 10
Беспредметное творчество (Супрематизм):
36 Живопись. На красном фоне
37 — " — Летающая форма
38 — " — Движение цветовых масс
39 — " — Удельный вес цветового эффекта
40 — " — В белом кругу
41 — " — Цветовая децентрализация
42 — " — Бель-чернь-крон-зелень
43 — " — Над синим кругом
44 — " — Большой и малый центры
45 Скульптура: скульптурное построение кубической формы
46 Скульптура. Летящая скульптура
47 — " — Золотой обруч
48 — " — Сферическая скульптура
49 — " — Осколок
50 — " — Древность
51 — " — Алмаз в барельефе

Э.К.КРОН
Москва, Смоленский бульв., Б. Левшинский пер. 12. Студия
52 Артистка Рутковская
53 Дама в красном
54 В чтении
55 Девочка в зеленом
56 Поэтесса С.
57 Лофотенские острова (Сволфер)
58 — " — (Лединген)

59, 60
Улица в Бергене
61 Киев. Фроловский монастырь
62 Nature morte
63 Кактус
64, 65
Цинерарий
66 Портрет господина Б.
67 Золотые рыбы
68 Паллада
69 Этюд
70 Зима в Норвегии
71, 72
Этюды

А.В.КУПРИН
Москва, Тихвинский пер. 11, кв. 34
73 Nature morte (с искусственными цветами)
74 Nature morte (с фруктами)
75, 76
Nature morte
77–79
Пейзажи

М.В.ЛЕБЛАН
Москва, Тверская 24, студия
80 Русский пейзаж
81 Георгины
82 Цветы
83 Букет
84 Серый день
85 В парке
86 После дождя
87 Натурщица
88 Портрет
89 Мельница
90 Весна
91, 92
Рисунки
93 Этюд
94 Модель – Рисунок

АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ
Москва, Козихинский пер. 24, кв. 10
95 У моря (панно)
96 Портрет В.В.Л. (собств. В.В.Лабинской)
97 Леда (собств. В.В.Лабинской)
98 Портрет С.М.В. (собств. С.М.Вермель)
99 У «Иверской»
100 Ялта (выпуклая поверхность)
101 Портрет Ниты Сведомской
102 Этюд женщины
103 Алупка. Этюд
104 Замок в Алупке. Этюд
105 Этюд
106, 107
Этюды (Ай-Петри)
108 Старый замок в Крыму
109 Этюд церкви
110 Этюд
111 Эскиз ширм к «Виндзорским проказницам» (постановка в Камерном театре, собств. А.Я.Таирова). Рисунок цветной тушью
112 Домик в Москве (Собств. Е.П.Лобачевой)
113 Церковь (собств. А.Г.Коонен)
114 Рисунок «Алупка» (собств. С.М.Вермель)
115–121
Московские рисунки
122–139
Крымские рисунки

К.С.МАЛЕВИЧ
Москва, 3-й Тверской-Ямской пер. 5, кв. 3
140–199
Супрематизм живописи

В.Е.ПЕСТЕЛЬ
Москва, Плющиха, Грибоедовский пер. 4, кв. 3
200 * * *
201 * * *

Л.С.ПОПОВА
Москва, Новинский бульв. 117
Живописная архитектоника
202–207
Шах-Зинда

Е.С.ПОТЕХИНА
Москва, Арбат, М. Афанасьевский пер. 5, кв. 4
208–218 * * *

И.А.ПУНИ
Петроград, Петрозаводская 3, кв. 11
219 Мытье окон
220 Дама у трюмо
221 Портрет жены
222, 223
Nature morte
224, 225
Interieur
226 Nature morte
227 Пейзаж
228 Парикмахерская
229 Стол любителя английского табаку
230 Скачки
231 Человек в котелке
232 Чиновник
233 Студент путей сообщения
234 Игроки в карты
235 Пейзаж
236 Nature morte
237 Прогулка при солнце
238 Пейзаж
239 Nature morte
240 Чайный столик
241 Автопортрет
242–250
Без названия

О.В.РОЗОНОВА
Владимир-Губернский, Борисоглебовская, д. Орловой, 44
251 Композиция
252 Письменный стол
253 Interieur
254, 255
Улица
256 Композиция: цветы, фрукты
257 Nature morte
258 Портрет
259 Nature morte
260 Часы и книги
261 Рабочая шкатулка
262, 263
Метроном
264 Шкаф с посудой
265 Nature morte
266 Пожар в городе
267, 268
Беспредметная композиция — примитив
269—274
Беспредметная композиция

В.В.САВИНКОВ
Москва, Б. Козихинский пер. 27, кв. 10
275—278
Nature morte

Н.А.УДАЛЬЦОВА
Москва, Смоленская-Сенная пл. 65, кв. 82
279 Nature morte, 1915
280 Чашка с розовым
281 Эскиз к портрету
282 Город
283—285 (a.b.c.)
Живописные построения

Р.Р.ФАЛЬК
Москва, Арбат, М. Афанасьевский пер. 5, кв. 4

1915

286 Тополь (Бахчисарай)
287 Бани
288—290
Пейзажи
291 Портрет Мидхада Рефатова
292 Пекарня
293 Nature morte
294—295
Пейзаж (Крым — «Козы»)

1916

296 Nature morte
297 Пейзаж
298 Голая женщина
299 Портрет
300 Спящая женщина
301-305
Пейзажи (Крым – «Козы»)

Г.В.ФЕДОРОВ
Москва, Домниковская 30
306–308
Пейзаж, 1914
309 * * *, 1914

И.С.ФЕДОТОВ
Москва, 3-я Мещанская 49, кв. 9
310 Nature morte
311 Nature morte (собств. Б.К.Яновского)
312–314
Nature morte
315 Колокольчики (этюд)

Ю.И.ХОЛЬМБЕРГ-КРОН
Москва, Смоленский бульв., Б. Левшинский пер. 12, студия
316 Панно
317 Три «nue»
318–327
Этюды Урала
328–332
Этюды Крыма
333 Писательница Богдано-Бельская
334, 335
Этюды

МАРК ШАГАЛ
Петроград, Перекупной пер. 7, кв. 20
Из серии, исполненной в России (Витебск 1914–1915)
336 В окрестностях Витебска
337 Именины
338 Старик (зеленый)
339 Окно на даче
340 Праздник
341 Старик с мешком
342 Старик с буквами
343 Зеркало
344 Жене
345 Пейзаж на даче
346 Любовники (зеленые)
347 Любовники (синие)
348 Женщина
349 Акробат
350 Смотрит на небо
351 Отец и бабушка
352 Пейзаж в м[естечке] Лиозно
353 Марьясенька с собачкой
354 Мои сестры
355 Марьясенька
356 В провинции (собств. В.А.Лурье, Петроград)
357 Дом священника в м[естечке] Лиозно
358 Со скрипкой
359 Бабушка (собств. Н.Е.Добычиной, Петроград)
360 Нищенка
361 Двор дедушки
362 Маня
363 Соборная площадь в Витебске

364 На полу
365 Лиза с мандолиной (собств. С.В.Лурье, Москва)
366 Вид из окна
367 Идиотик
368 Бабушка за вареньем
369 Аптека в м[естечке] Лиозно
370 Женщина с ребенком
371 Нищий
372 Лиза с мандолиной
373 Беседа
374 Иосиф с товарищем
375 Лицо
376 Няня с ребенком
377 За работой
378 Солдат с сестрой
379 На носилках
380 Солдат с сестрой

Н.И.ШТУЦЕР

Пименовская 4, кв. 8

381–385 Пейзажи

386 Nature morte

А.А.ЭКСТЕР

Скатертный пер. 3, кв. 1

387–389 Nature morte, 1915

390–422 Эскизы костюмов для «Фамиры Кифаред»

423 Эскизы костюмов хора вакханок (собств. А.Я.Таирова)

В.Д.БУРЛЮК

424 Всадник

К.ГОЛЬДФАРБ

Москва, Лобковский пер. 5, кв. 9

425, 426 Nature morte

427 Пейзаж

428 Портрет г-на В.М.

КУЗНЕЦОВ

429–432 Nature morte

ВАЛЕРЬЯН ПОЖАРСКИЙ

433 Автопортрет

434–436 Nature morte

437 Рисунок

438 Nature morte

ХАРЫБИН

439, 440 Рисунки

441 Nature morte

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

36 *М.Ларионов*. Площадь провинциального города. 67×69. Около 1900. С.Л.
37 *М.Ларионов*. Сумерки. 69,8×80. 1902. С.Л.
38 *М.Ларионов*. Зимний пейзаж с фигурой. 39×57. 1899. С.Л.
39 *М.Ларионов*. Пивной натюрморт. 40×48. 1904. ГРМ
40 *М.Ларионов*. Сирень. 49×47. 1904. С.Л.
41 *М.Ларионов*. Верхушки акаций. 118×130. 1904. ГРМ
42 *М.Ларионов*. Розовый куст после дождя. 98×144. 1904. ГРМ
43 *М.Ларионов*. Волы на отдыхе. 89×116,5. 1906. С.Л.
44 *М.Ларионов*. Рыбы при заходящем солнце. 100×95,5. 1904. ГРМ
45 *М.Ларионов*. Гуси. 68×84. 1906. С.Л.
46 *М.Ларионов*. Натюрморт с грушами. 45,5×76. 1906–1907. ГРМ
47 *М.Ларионов*. Натюрморт с зелеными грушами. 79×66. Около 1907. С.Л.
48 *М.Ларионов*. Натюрморт с желтыми цветами. 95×84. 1907. Частное собрание за рубежом
49 *М.Ларионов*. Натюрморт с подносом и раком. 80×95. 1908—1909. Музей П.Людвига в Кельне
50 *М.Ларионов*. Ноготки и филокактусы. 101×100. 1910. С.Л.
51 *М.Ларионов*. Павлины. 94,5×99,5. 1910. С.Л.
52 *М.Ларионов*. Цыганка. 95×81. 1908. Частное собрание за рубежом
53 *М.Ларионов*. Портрет поэта Велимира Хлебникова. 136×106. 1910. С.Л.
54 *М.Ларионов*. Офицерский парикмахер. 117×89. 1908–1909. Частное собрание за рубежом
55 *М.Ларионов*. Турок и турчанка. 72×51,5. 1910. ГРМ
56 *М.Ларионов*. Близ лагеря. 72×89,5. 1910–1911. ГРМ
57 *М.Ларионов*. Курящий солдат. 99×72. 1910–1911. С.Л.
58 *М.Ларионов*. Автопортрет. 104×89. 1910. С.Л.
59 *И.Машков*. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 208×270. 1910. Собрание С.А.Шустера в Ленинграде
60 Кадр из фильма Макса Линдера «Макс занимается боксом». 1910
61 *И.Машков*. Портрет С.Я.Рубановича (?). 141×101. 1910. ГТГ
62 *И.Машков*. Автопортрет. 137×107. 1911. ГТГ
63 *П.Кончаловский*. Матадор Мануэль Гарта. 86,6×70,7. 1910. ГТГ
64 *П.Кончаловский*. Портрет Г.Б.Якулова. 176×143. 1910. ГТГ
65 *П.Кончаловский*. Автопортрет. 108×84. 1912. С.К.
66 *Н.Гончарова*. Курильщик. 100×81. 1911. С.Л.
67 *П.Кончаловский*. Персики. 60×73. 1913. Саратовский художественный музей им. А.Н.Радищева
68 *А.Куприн*. Натюрморт с воблой. 74×89,5. 1918. ГРМ
69 *А.Куприн*. Натюрморт с тыквой. 80×98. 1912. ГТГ
70 *Р.Фальк*. Пирамидальный тополь. 108×88. 1915. ГРМ
71 *Р.Фальк*. Старая Руза. 105×125. 1913. ГРМ
72 *Р.Фальк*. Натюрморт с фикусом. 87,5×104. 1913. Гос. картинная галерея Армении Ереван
73 *П.Кончаловский*. Агава. 80×88. 1916. ГТГ
74 *И.Машков*. Синие сливы. 80,7×116,2. 1910. ГТГ
75 *П.Кончаловский*. Перец и пурон. 73,5×92,5. 1910. С.К.
76 *П.Кончаловский*. Наташа на стуле. 78,5×79. 1910. С.К.
77 *П.Кончаловский*. Бой быков. 133×176. 1910. С.К.
78 *П.Кончаловский*. Сиенский портрет. 226×290. 1912. С.К.
79 *П.Кончаловский*. Семейный портрет. 177×238. 1911. С.К.
80 *П.Кончаловский*. Сан-Джиминьяно. 92×72. 1912. ГРМ
81 *П.Кончаловский*. Гладиолусы. 1912. ГРМ
82 *П.Кончаловский*. Пиво и вобла. 75,5×48. 1912. С.К.
83 *П.Кончаловский*. Сиена. 96,2×81. 1912. ГРМ
84 *П.Кончаловский*. Палитра и краски. 73,7×73,7. 1912. С.К.
85 *П.Кончаловский*. Печка. 131,5×96. 1912. С.К.
86 *П.Кончаловский*. Сухие краски. 105,6×85,6. 1912. ГТГ
87 *И.Машков*. Портрет мальчика в расписной рубашке. 119,5×80. 1909. ГРМ
88 *И.Машков*. Портрет дамы с фазанами (Ф.Я.Гессе). 177×133. 1911. ГРМ
89 *И.Машков*. Пейзаж с домиком. 49×63. 1911. Собрание С.А.Шустера в Ленинграде
90 *И.Машков*. Ягоды на фоне красного подноса. 132×140. 1910–1911. ГРМ

91 *И.Машков*. Овальный натюрморт с белой вазой и фруктами. 128×168. 1911. Собрание Б.М.Одинцова в Москве
92 *И.Машков*. Бегония. 89×105. 1911. ГРМ
93 *И.Машков*. Хлебы. 105×133. 1912. ГРМ
94 *И.Машков*. Камелия. 125×106. 1913. ГТГ
95 *А.Лентулов*. Гурзуф. 1913. Собрание С.А.Шустера в Ленинграде
96 *А.Лентулов*. Самовар. 102×100. 1913. ГРМ
97 *А.Лентулов*. Две женщины. Этюд. 95,7×94,5. 1910. Собрание С.Г.Пятина в Москве
98 *А.Лентулов*. Москва. 197×189. 1913. ГТГ
99 *А.Лентулов*. Василий Блаженный. Фрагмент
100 *А.Лентулов*. Василий Блаженный. 170,5×163,5. 1913. ГТГ
101 *А.Лентулов*. Небозвон (Декоративная Москва). 97×129. 1915. Ярославский художественный музей
102 *А.Лентулов*. Нижний Новгород. 107,7×125. 1915. ГТГ
103 *А.Лентулов*. Звон (Колокольня Ивана Великого). 213×211. 1915. ГТГ
104 *А.Лентулов*. У моря. Панно. 217×203. 1915–1916. С.М.Л.
105 *А.Лентулов*. Страстной монастырь. Панно. 233×213. 1917. ГТГ
106 *А.Лентулов*. Красный мост. 92×97. 1918. Собрание В.С.Семенова в Москве
107 *А.Лентулов*. Портрет А.С.Хохловой. 240×208. 1919. ГТГ
108 *П.Кончаловский*. Натюрморт с самоваром. 121×109. 1917. С.К.
109 *П.Кончаловский*. Натурщица у печки. 134×107. 1917. ГТГ
110 *П.Кончаловский*. Скрипач (Портрет Г.Ф.Ромашкова). 143×105,3. 1918. ГТГ
111 *И.Машков*. Натюрморт с лошадиным черепом. 89×142. Около 1915. ГРМ
112 *И.Машков*. Натюрморт с самоваром. 142×180. 1919. ГРМ
113 *И.Машков*. Натюрморт с парчой (Фрукты и вино). 88,5×102. Около 1915. ГРМ
114 *И.Машков*. Натюрморт с веером. 145×127,5. 1922. ГРМ
115 *М.Ларионов*. «Осень счасливая». 53,5×44,5. 1912. ГРМ
116 *М.Ларионов*. Осень. Часть цикла «Времена года». 136×114. 1912. Центр культуры и искусства им. Ж.Помпиду в Париже
117 *М.Ларионов*. Весенний букет. 43,5×38. 1920-е гг. С.Л.
118 *М.Ларионов*. Натюрморт с лимоном. 23,5×37,5. 1920-е гг. ГРМ
119 *Н.Гончарова*. Христос. 119×113. Около 1910. С.Л.
120 *Н.Гончарова*. Архангел. 131×68. Около 1910. С.Л.
121 *Н.Гончарова*. Бык. Литография. 1913
122 *Н.Гончарова*. Образец обоев. Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Частное собрание в Москве
123 *Н.Гончарова*. Образец обоев. Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Частное собрание в Москве
124 *Н.Гончарова*. Образец обоев. Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Частное собрание в Москве
125 *М.Ларионов*. Образец обоев. Конец 1900-х – начало 1910-х гг. Частное собрание в Москве

За время, пока книга находилась в печати, в Третьяковскую галерею в качестве наследства художников поступило значительное число произведений Н.С.Гончаровой и М.Ф.Ларионова. Среди них картины, идущие в настоящем списке иллюстраций под номерами 5, 10, 15, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 36, 37, 38, 40, 43, 45, 46, 51, 57, 66, 117, 119, 120, а кроме них упоминаемые в тексте книги, но не воспроизведенные «Осенний пейзаж» и «Архангел» Гончаровой и «Офицеры, играющие в карты», «Верблюды», «Гончие» Ларионова.

СОДЕРЖАНИЕ

Поспелов Г. Г.

П62 «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов.— М.: Советский художник, 1990.— 272 с., ил.

ISBN 5-269-00079-2

Монография посвящена очень интересному периоду в истории русской живописи — началу десятых годов нашего столетия. Это время, когда живописцы М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Бурлюк, В. Кандинский, П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов, И. Машков, Р. Фальк и другие устраивали выставки «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень», вызывавшие оживленные споры. Московская живопись 1910-х годов повлияла на дальнейшее формирование искусства авангарда — как русского и советского, так и западного. Автор подробно рассматривает истоки творчества упомянутых художников и анализирует их место в русской живописи.

Книга предназначена для всех, кто интересуется историей отечественного искусства.

П $\frac{4903020000-048}{084(02)-90}$ 20-89 ББК 85.03

Поспелов Глеб Геннадьевич

БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ

Книга

Редактор А.Л.Саминский
Художник И.К.Борисова
Технический редактор Л.В.Коротеева
Корректоры И.А.Шорсткина, Л.В.Радченко

ИБ № 2179

Сдано в набор 09.03.89. Подписано в печать 22.06.90. А 07351
Формат 70×100/16. Бумага мелованная. Гарнитура шрифта тип таймс. Печать офсетная. Усл. п. л. 22,1. Усл. кр-отт. 62,4. Уч.-изд. л. 22,808. Тираж 40 000 экз. Зак. № 1117. Изд. № 13–197.
Цена 6 р. 50 к.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Набрано в Экспериментальной типографии ВНИИ полиграфии

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР по печати
127576, Москва, Илимская, 7

1913

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ
БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ

БОЛЬШАЯ АУДИТОРІЯ ПОЛИТЕХНИЧЕСКАГО МУЗЕЯ

въ Воскресенье, 24-го Февраля,

въ пользу фонда О-ва художниковъ „Бубновый Валетъ",

состоится

2-й ДИСПУТЪ

О СОВРЕМЕННОМЪ ИСКУССТВѢ.

1) ДОКЛАДЪ И. А. АКСЕНОВА: О СОВРЕМЕННОМЪ ИСКУССТВѢ,

прочтетъ **В. В. Овчинниковъ.**

ТЕЗИСЫ ПРОГРАММЫ:

[illegible]

2) Д. Д. БУРЛЮКЪ. Новое искусство въ Россіи и отношеніе къ нему художественной критики [illegible]

ТЕЗИСЫ ПРОГРАММЫ

[illegible]

ПОСЛѢ ДОКЛАДА ПРЕНІЯ

при участіи **М. Волошина, Кругловскаго, Л. Лентулова, И. Машкова, В. Татлина, Алексѣя Толстого, Топоркова, Г. Чулкова**

Начало ровно въ 8 час. вечера.

Билеты отъ 3 руб. до 60 коп. [illegible] „Бубновый Валетъ" [illegible] Политехническаго музея [illegible]